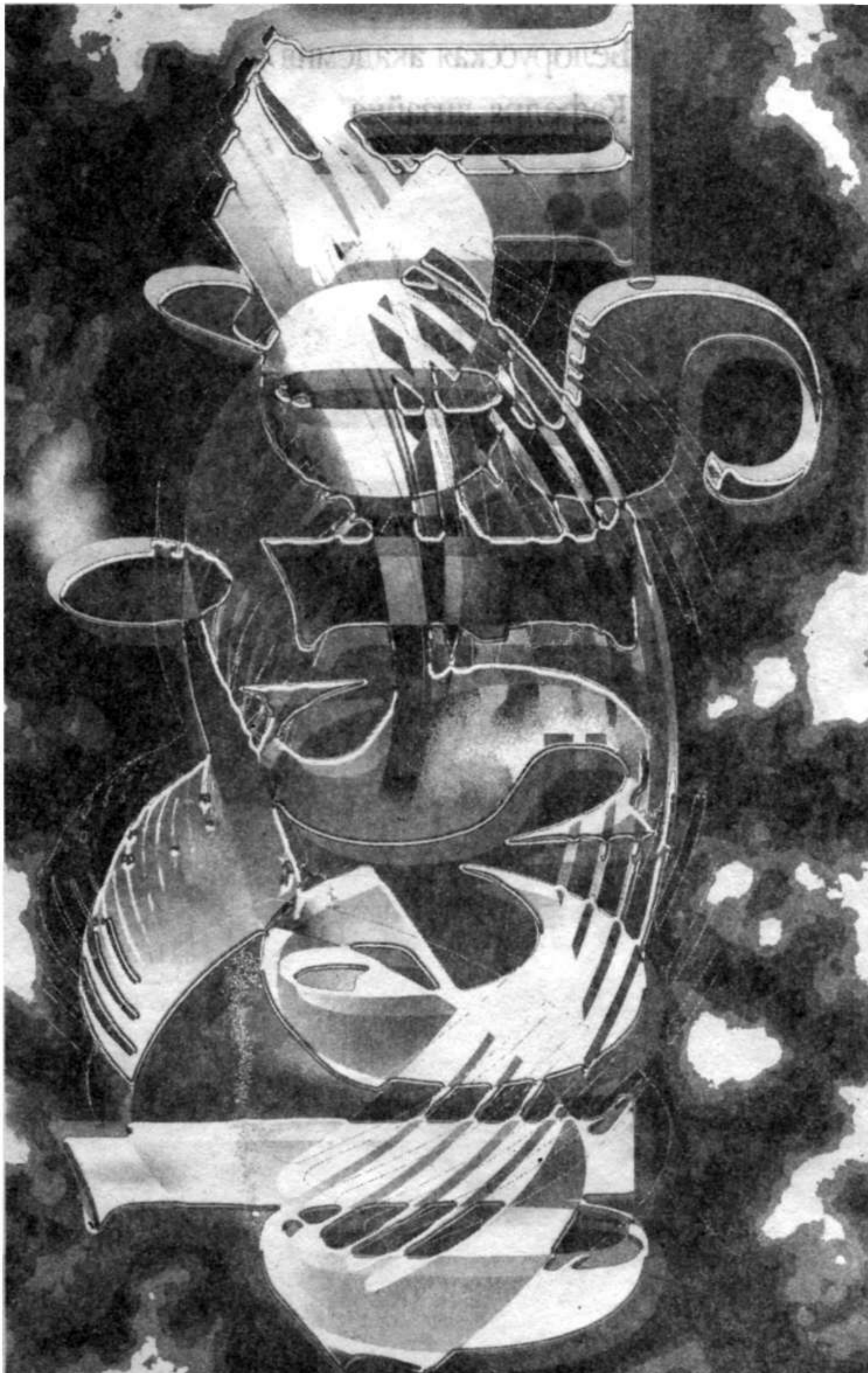
Белорусская академия искусств
Кафедра дизайна



О.В.ЧЕРНЫШЕВ

ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

творческий практикум
по основам дизайна

МИНСК
ХАРВЕСТ
1999

УДК 745/749
Ч-49

Чернышев О. В.
Ч-49 Формальная композиция. Творческий практикум.-Мн.: Харвест, 1999.-312 с.
ISBN 985-433-206-3.

В книге впервые дается систематизированное изложение специальных вопросов теории и методики освоения основ художественно-композиционной грамоты в процессе профессиональной подготовки дизайнеров.

Опираясь на научные знания в области психологии творчества, развития образного мышления и художественного восприятия, автор предлагает вниманию читателя оригинальную программу практических работ по основам формальной композиции, в которой последовательно, начиная с категорий качественной и количественной меры, соразмерности, соподчинения, масштаба и др. осуществляется переход к практическому освоению принципов художественно-композиционного формообразования (формализации, образной активизации, комбинаторики, стилизации, трансформации, тектоники, потребительской функции) материальных, знаковых и процессуальных систем.

Благодаря методическим пояснениям к каждой теме и обширному иллюстративному материалу книга будет полезна и интересна не только преподавателям и студентам-дизайнерам вузов и техникумов, но и всем, кто так или иначе связан с проблемами художественно-композиционного творчества: искусствоведам, специалистам в области технической эстетики, художникам, архитекторам, руководителям дизайн-студий, преподавателям и учащимся средних специальных учебных заведений и школ с художественным уклоном.

ISBN 985-433-206-3

Оглавление

Предисловие

Кафедра дизайна Белорусской Академии искусств уже более четверти века осуществляет профессиональную подготовку специалистов высшей квалификации в области дизайна. За минувшие годы произошло немало перемен как в теории и практике дизайна, так и в обществе в целом. Но неизменным по сей день осталось одно — острый дефицит учебно-методической литературы, специально предназначенной для подготовки дизайнеров в системе высшей школы. Острота этого дефицита связана не только и не столько с малочисленностью подобного рода изданий, сколько с их системной несовместимостью.

Это обусловлено тем, что каждая сложившаяся школа подготовки дизайнеров высшей квалификации (московская, ленинградская, свердловская, вильнюсская, харьковская и др.) руководствуется всецело своей оригинальной концепцией дизайна и индивидуальным видением его профессиональных целей и задач, методов и средств деятельности. На этой основе выстраивается своя собственная модель специалиста и в соответствии с ней разрабатывается система методического обеспечения учебно-воспитательного процесса. Поэтому прямые заимствования и использование тех или иных учебно-методических разработок различных школ не могут дать желаемого учебно-воспитательного результата без их существенной переориентации, творческого переосмысления и переработки.

Педагоги кафедры дизайна Белорусской Академии искусств, проводившие на протяжении многих лет научно-теоретический, учебно-методический и экспериментальный поиск собственных путей организации процесса подготовки специалиста-дизайнера как творческой личности, создали вполне самостоятельную педагогическую систему, получившую в профессиональной среде название минской школы дизайна.

Особое место в этой системе занимает цикл пропедевтических дисциплин, заключающий основы развития творческого мышления и художественно-проектного мастерства будущего дизайнера на базе общей методологии взаимодействия понятийно-логических и композиционно-образных принципов, методов и средств формообразования различных классов искусственных систем как предметных условий жизнедеятельности современного человека.

Серия публикаций под общим названием "Пропедевтика основ дизайна" призвана отразить накопленный опыт работы кафедры в данном направлении. В серию войдут оригинальные учебно-методические разработки по курсам "Основы формальной композиции (организации)", "Теория и методика дизайн-деятельности", "Архитектоника", "Учебно-методические клаузуры".

Материалы публикаций адресованы главным образом преподавателям ВУЗов и студентам-дизайнерам, однако они могут представлять определенный интерес также и для практикующих дизайнеров, архитекторов, художников, искусствоведов, руководителей студий, учащихся средних специальных учебных заведений и художественных школ, поскольку в них затрагиваются общие для всех художественных профессий проблемы развития творческого потенциала личности.

В настоящем издании представлены материалы по практическому курсу основ формальной композиции, который предваряется циклом специальных лекций по теории формальной композиции (организации). Основное внимание уделено теоретическому обоснованию общего подхода к профессиональному освоению студентами композиционной грамоты и развитию у них способности осуществлять синтез образного и логического в процессе художественно-композиционного формообразования, принципам построения учебной программы по практическому курсу, а также методике работы над учебными заданиями и критериям их оценки. Даны формулировки конкретных заданий и методические пояснения к ним с иллюстрацией примеров их выполнения студентами кафедры разных лет обучения.

Автор выражает глубокую признательность руководству Белорусской академии искусств за предоставленную ему возможность использовать в книге в качестве иллюстративного материала студенческие работы (1972-1997г.г.) из методического фонда кафедры дизайна.

Оформление книги и всю работу по подготовке ее к изданию выполнили Азончик Александр Петрович, Махнач Нонна Константиновна, Гопиенко Андрей Валентинович, за что автор выражает им искреннюю благодарность.



Проблемы и общие принципы подготовки дизайнеров по формальной композиции

Глава 1

Теоретические знания, которые студенты приобретают на занятиях по основным темам лекционного курса формальной композиции, являются *исходной базой* для профессионально глубокого *понимания* законов, принципов, методов и средств художественно-композиционного формообразования искусственных систем как существенной составляющей профессиональной грамоты и творческого мышления дизайнера. Эти теоретические знания дают будущему дизайнеру *возможность* (пока что именно только возможность) уверенно судить об эстетической и художественной полноценности произведений композиционного творчества, проникать в сущность их гармонического строения, ясно осознавать механизмы воздействия таких произведений на эмоционально-чувственную сферу восприятия человека.

Однако эта возможность превращения знания в понимание и практическое действие может и не осуществиться в реальности, поскольку знание само по себе еще не гарантирует понимания, а является лишь его необходимым условием и внутренней предпосылкой в деятельности субъекта композиционного творчества. Речь здесь, таким образом, идет не о понимании того знания, которое дает студентам теоретический курс формальной композиции. Если бы проблема заключалась лишь в этом, то с ее решением мог бы справиться любой опытный педагог.

Суть дела заключается в том, чтобы научить студентов самостоятельно *превращать* теоретическое знание в метод, *понимать* с помощью знания, ибо понимание означает процесс мысленного постижения сущности многообразных явлений действительности и отображения (выражения) ее в форме соответствующих понятий (средств). Если систему таких специальных понятий (и соответствующих им средств художественно-композиционной выразительности) должна давать теория формальной композиции, то понимание (как процесс) требует усвоения *специальных методов* мыслительной и художественно-практической деятельности, позволяющих трансформировать определенные, эстетически значимые смыслы в ценности художественно-композиционной культуры. В целом все это и определяет специфику требований к построению теоретического и практического курсов формальной композиции, а также вызывает необходимость применения особых методических форм организации процесса их взаимосвязи и взаимопревращения с целью достижения единства знания и понимания, т.е.преобразования теории формальной композиции в метод профессионального творчества дизайнера.

К сожалению, существующая литература по теории композиции (которая сегодня используется в учебно-воспитательном процессе из-за недостаточности специальных методических разработок для подготовки профессиональных дизайнеров) весьма далека от целенаправленного решения этих проблем. Достаточно взять в руки любую книгу по композиции, адресованную художникам, архитекторам или дизайнерам, чтобы в этом наглядно убедиться. Почти все они ограничиваются общими рассуждениями о специфике и значимости композиционного творчества, рассмотрением (причем в весьма произвольных форме и последовательности) ряда наиболее известных и неизменных терминов, законов, принципов и

средств, детальным описанием их содержания и демонстрацией разнообразных примеров его реализации в различных областях художественной практики. Иногда в этих изданиях предпринимаются попытки обогатить их содержание достижениями современной науки в области психологии, семиотики, лингвистики, технической эстетики и т.п., а также раскрыть те или иные особенности проявления композиционных закономерностей при решении конкретных творческих задач в различных видах и жанрах современного искусства. Значительное количество публикаций, посвященных рассмотрению отдельных законов, принципов или категорий композиции, хотя и отличается глубоким уровнем теоретических исследований, однако в своей совокупности не представляет какой-либо стройной системы и малопригодно для использования в качестве учебно-методического материала при подготовке дизайнеров.

Все эти издания ценны, полезны и безусловно необходимы для подготовки любого профессионального художника, для изучения богатого исторического опыта художественно-композиционного творчества и форм его теоретического осмысления. Однако этого явно недостаточно для формирования целостной системы знания о законах художественно-композиционного творчества *в области дизайна* (как неизобразительного вида художественно-проектной деятельности) и практического развития специфически профессионального *чувства композиции* у будущего дизайнера, для которого она выполняет весьма существенную роль в становлении проектного мышления и овладении методологическими принципами художественно-образного формообразования.

Такое положение дел в области теории композиции явилось причиной того, что содержащееся в ней знание, носило в большинстве случаев чисто информационно-описательный характер, не выходило за узкие рамки эмпирического опыта традиционных видов художественного творчества, не поднималось на уровень специальных теоретических обобщений и логико-методологических трансформаций. Оно было не в состоянии эф эфективно влиять на процесс целенаправленного развития профессионального мастерства будущих дизайннеров в области художественно-композиционного формообразования.

Все это серьезно повлияло и на характер *методики* практического освоения композиционной грамоты в процессе обучения. Эта методика, по сути дела, сводится к выполнению весьма небольшого количества (около 10-15) кратковременных и довольно упрощенных упражнений, дающих студентам возможность ознакомиться с определенным правилом или приемом композиционной организации, познать отдельные ее закономерно™ и приобрести начальные навыки в использовании художественно-графических средств решения композиционных зада. Этим фактически и ограничивается вводный курс композиции, составляющий 30-40 часов учебного времени.

Многолетняя практика использования такой методики "загнала" богатейшие воспитательные и формообразующие возможности композиции как учебной дисциплины в узкие рамки нормативности. Не случайно наиболее методически разработанными и традиционно осваиваемыми в учебном процессе оказались так называемые процедуры и средства гармонизации, связанные с понятиями симметрии, уравновешенности, метра, ритма, пропорций, масштаба, контраста, динамики и т.п. Большинство этих процедур доведено до предельной степени схематизма с помощью разного рода таблиц, графиков, формул, расчетов и оказалось, по сути

дела, вынесенным далеко за пределы решения собственно творческих задач художественно-композиционной организации. В связи с этим и само понятие композиции как творческого процесса стало "вырождаться" в понятие *компоновки,* т.е. упорядочения разнородного изобразительного материала с Целью получения визуальной целостности на основе нормативно заданных правил и простейших схем организации. В результате композиция, как специальная учебная дисциплина, обладающая богатейшим исторически сложившимся арсеналом методов, принципов и средств визуальной организации, образной выразительности и художественного формообразования, превратилась из объективно мощного фактора формирования и развития творческого мышления и профессионального мастерства будущего художника в ознакомительно-вспомогательную и сугубо нормативно-ремесленную дисциплину. Даже если в отдельных случаях она используется как своеобразный "плацдарм для абстрактных экспериментов" с целью натренировать глаз и руку в области графического ремесла за счет большого количества выполняемых на отвлеченном материале упражнений, то суть проблемы композиционной подготовки дизайнера от этого не меняется. Ведь само по себе графическое мастерство и ремесленные навыки в построении стандартизированных формально-композиционных произведений не могут заменить собой профессиональную методологию творческого мышления дизайнера, тем более что для их развития существуют специальные дисциплины — основы графики, цветоведения, шрифта, пластики и т.п.

Причин "перерождения" композиции в нормативно-ремесленную дисциплину много, но главной из них следует все-таки признать педагогическую практику. Ведь именно в процессе ее осуществления должны происходить отбор научного знания и художественного опыта в области материальной и духовной культуры, осмысление, обобщение и передача его новому поколению профессиональных художников. Причем в ее задачи входит не только формирование соответствующей специфике профессии суммы знаний, но и разработка наиболее эффективных методов ее превращения в систему профессионального мировоззрения будущего специалиста, представляющего собой единство его знаний, навыков, умений и способностей. Иными словами, этот процесс должен охватывать все этапы перехода от накопления эмпирического опыта и его обобщения в форме стройной системы теоретических понятий и представлений о *самой сущности и механизмах композиционного творчества,* к поиску способов превращения теории в метод, позволяющий не только объяснять конкретные формы существования определенной сущности, но и прогнозировать, моделировать процесс ее практического функционирования в системе творческого мышления и деятельности профессионального художника. К сожалению, знакомство с методическими разработками в области преподавания композиции (и особенно формальной композиции) показывает, что педагогический опыт здесь еще не перешагнул рубежа эмпирических подходов, принципов и представлений. Поэтому и знания, которые получают студенты из существующих учебных пособий, не являются *теорией формальной композиции* в полном смысле этого слова, а методика их практического освоения не служит в должной мере активному и целенаправленному развитию творческого потенциала профессионального дизайнера в соответствии с уровнем требований и задач развития современной материально-художественной культуры.

На устранение отмеченных недостатков и была направлена работа

педагогов кафедры при построении теоретического курса основ формальной композиции. При этом все законы, категории, методы и средства формально-композиционной организации рассматривались с точки зрения их *методологических функций* в проектной и художественно-практической деятельности дизайнера, в единой системе принципов его научного, художественного и технического творчества.

Однако этим не исчерпываются круг проблем композиционной подготовки дизайнеров. При всей значимости глубоких теоретических знаний законов композиции их профессиональному дизайнеру далеко недостаточно, о чем говорилось выше. Ведь дизайнер должен быть не только грамотным, мыслящим, но и *практически созидающим* художественно-композиционные ценности профессионалом. А для этого он должен обладать тонким композиционно-образным *чувством* гармонии, системной целостности, художественной выразительности, пластического и стилевого единства как системообразующих факторов его профессионального творчества и неотъемлемой составляющей его художественно-проектного мастерства.

Взаимосвязь и взаимообусловленность знания, понимания, чувствования и практического умения могут быть обеспечены, по нашему глубокому убеждению, только с помощью *специальных методик* организации процесса обучения, в которых обеспечивается единство "ведения" (т.е. теоретических знаний как понятийно-логической составляющей творческого процесса) и "видения" (т.е. композиционного чувства как художественно-образной составляющей творческого процесса), что позволит сформировать у студента способность к сознательному и творчески активному "ведению" процесса художественно-проектного формообразования как основу предметно-преобразующей, культуросозидающей деятельности дизайнера.

Ведущую роль в обеспечении синтеза этих трех составляющих на первых этапах обучения дизайнеров и должна выполнять *методика практической работы* по курсу формальной композиции как основной профилирующей пропедевтической дисциплины. Образно говоря, эта методика должна быть своеобразным "тиглем", в котором образуется монолитный сплав из всех составляющих композиционно-творческого мастерства будущего профессионального дизайнера. Очевидно, оптимальный вариант наиболее эффективной работы этого "тигля" должен учитывать не только индивидуальные особенности каждой составляющей профессионального мастерства дизайнера, но и подчиняться общему для них системообразующему принципу или основанию как своего рода катализатору их целостного и органичного взаимодействия. На наш взгляд, роль такого основания должны выполнять *теория и методология* самой профессиональной дизайн-деятельности как научное осмысление исторической практики дизайна и его социально-культурных функций в развитии современного общества. Следовательно, построение методики учебного процесса по практическому курсу формальной композиции должно опираться на те же базовые принципы, на которых строится реальный процесс профессиональной деятельности современного дизайнера.

Вместе с тем, изучение педагогической практики существующих школ дизайна показывает, что все они исходят в своей деятельности из различных концептуально-теоретических моделей дизайна и поэтому все учебные дисциплины и методы преподавания в них существенно отличаются как по содержанию, так и по формам методической организации, играют

различную роль в профессиональной подготовке и имеют различное значение для развития художественно-композиционного мастерства будущего специалиста. В этом смысле минская школа дизайна не является исключением.

В разработанной на кафедре дизайна Белорусской Академии искусств общей теории дизайн-деятельности на базе философской концепции взаимодействия* ключевую роль играют принципы *проблемно-методологического подхода и системно-деятельностной ориентации* художественно-проектного творчества дизайнера.Для построения методики практического освоения студентами композиционной грамоты потребовалась специальная трансформация этих принципов, что определило особенности структурного построения системы учебных заданий и их тематики, а также совместной работы преподавателя и студентов в учебно-воспитательном процессе. При этом учитывалось то существенное обстоятельство, что проектирование в дизайне тесно связано с анализом исключительно сложных и разнокачественных явлений действительности, которые не поддаются непосредственному наблюдению и поэтому требуют особых форм отражения. Для этого дизайнер должен обладать профессионально развитой способностью формировать образные представления на базе понятийно-логического материала, который нарабатывается на стадии предпроектных исследований. Художественно-образная емкость и активность таких представлений способствуют выработке у дизайнера умения целостно, системно организованно и профессионально ориентировано воссоздавать в своем сознании сложные явления действительности и затем их преобразовывать. Таким образом, одной из важнейших задач практического курса формальной композиции" стало формирование у будущих специалистов способности *сознательно* осуществлять *синтез образного и логического* как существенной характеристики психологии их творческого мышления и практического действия. Эта задача может быть успешно решена, если на каждом шагу строго последовательно соблюдать требование *системности, целостности* и *комплексности* развития всех составляющих профессионального мастерства будущего специалиста, независимо от характера выполняемой им учебной работы.

Исходя из этого, в начальный период работы студентов над практическими заданиями по композиции, педагог должен делать основной методический акцент на разрешении противоречия, которое находится не во внешней сфере (что характерно для реального проектирования), а в них самих и которое заключается в их незнании, неумении, неспособности. Поэтому каждое задание должно быть ориентировано в первую очередь на предельную активизацию работы студентов в направлении познания самих себя и на сознательный контроль своих мыслей, чувств, представлений и действий. Этому должна способствовать объективность содержания основных законов, принципов, понятий, категорий и средств не только формальной композиции, но и профессиональной деятельности в целом, с ее мировоззренческими, научно-теоретическими и социально-культурными обоснованиями и целевыми установками.

Студенты с самого начала должны быть поставлены перед очевидным фактом их профессиональной несостоятельности и недостаточности, малоэффективности имеющихся у них бессвязных, разрозненных, фрагментарных и неспециализированных знаний и представлений, устоявшихся шаблонов обыденного сознания и непрофилированных художественных

* *Этот материал представлен в готовящейся к изданию книге О. В. Чернышева "Теория и методика дизайн-деятельности"*

навыков. Они должны со всей остротой ощутить и убедиться на собственном опыте, что без определенной системы в арсенале их знаний, навыков и умений, без четкой методической программы и строгих целевых установок они не в состоянии будут успешно решать поставленные учебно-методические задачи.

Это весьма болезненный момент в процессе профессионального становления специалиста, и потому от педагога требуются предельная чуткость, благожелательность, такт и самоотдача в работе с каждым студентом индивидуально, а со стороны студента — искреннее желание, трудолюбие и упорство точно следовать всем требованиям и установкам педагога.

Использование в работе таких базовых понятий формальной композиции, как "композиционная активность и ее направленность", "силовые линии и силовое поле", "иллюзорная пространственная связь", "положительное и отрицательное пространство", "эмоциональный стимул и эмоциональный резонанс" и др., помогает стимулировать активный творческий (эмоционально-чувственный и мыслительный) процесс. Эти понятия весьма специфичны по своему композиционному смыслу и малоизвестны студентам, т.е. не представлены в их сознании в виде конкретных наглядных образов. Поэтому для решения поставленной учебной задачи необходимо глубокое проникновение в суть этих понятий, что как раз и позволяет активизировать умственную деятельность студентов, повысить степень понимания ими смысла выполняемой учебной работы.

Необходимость глубокого осмысления студентами особенностей учебно-воспитательного процесса позволяет на протяжении всей работы над практическими заданиями по формальной композиции свести до минимума вероятность бесконтрольного субъективизма, сугубо личных вкусовых предпочтений и образных стереотипов, которые представляют весьма серьезную опасность для творчества дизайнера, нередко пагубно влияя на его проектные идеи и решения. В связи с этим педагогически правомерно использовать весьма эффективный методический прием *обострения противоречия* между реально развитыми способностями студента т.е.:

а) способностью в ясной логической форме построить в соответствии с поставленными задачами содержание будущего композиционного произведения;

б) представить конечный результат работы в яркой художественно-образной форме;

в) дать исчерпывающе полное описание конечного результата в системе специальных формально-композиционных терминов;

г) определить состав необходимых изобразительно-художественных и композиционно-выразительных средств для реализации композиционного замысла;

д) реально воплотить содержание задуманного произведения в целостной художественно-образной форме.

По мере развития студента педагог может заострять внимание на тех или иных сторонах творческих способностей студента и тем самым поддерживать на должном уровне атмосферу "творческого напряжения" и интенсивности учебного процесса.

Исходя из общих требований проблемно-методологического подхода, каждое практическое задание должно в явной или скрытой форме содержать в себе определенное противоречие, для разрешения которого требуются вполне определенные методологические принципы и фор-

мально-композиционные средства, т.е. всякое учебное задание должно формулироваться таким образом, чтобы предельно выявлялась объективная взаимосвязь между определенным *классом проблем* и строго определенными *методами и средствами* их разрешения.

Разумеется, это не означает, что студент должен (или может) идти по пути бездумного подведения требуемого решения под готовую и заранее данную ему схему композиционной организации. Как раз наоборот. Осмысление проблемы должно направить его на сознательный поиск (своего рода конструирование) конкретных принципов формальной организации композиционного материала в соответствии со спецификой заданной темы и учебно-методическими целями ее освоения. Таким образом в его сознании должна самостоятельно устанавливаться строгая функциональная связь между целями и средствами, содержанием и формой, логическим и образным, абстрактным и конкретным.

По сути дела, задание является своего рода "провокатором" творческого поиска способов разрешения проблемной ситуации. Поэтому всякое задание — это искусственно (т.е. совершенно сознательно, преднамеренно) сконструированная проблемная ситуация, не имеющая прямых аналогов в реальной практике или являющаяся особой формой их трансформации в учебных целях. Только благодаря подобной форме построения учебной работы над практическими заданиями по формальной композиции студенты прочно усваивают арсенал теоретических знаний; только "активно работая" в процессе решения творческих задач, знания превращаются в реальный инструмент (метод) деятельности, глубоко осознаются их место, роль и значение в системе профессиональной методологии. Таким образом, с каждым новым заданием студент приобретает уверенность в своих творческих силах, в действенности используемых им методов и средств, ощущает реальный рост своего профессионального мастерства.

Искусственность проблемных ситуаций, заложенная в учебные задания, позволяет создать благоприятные условия также для того, чтобы исключить возможность прямого заимствования студентами решений не только из личного опыта (если таковой имеется), но и из опыта самой профессиональной деятельности, что служит повышению объективности оценки роста их собственного творческого потенциала и профессионального мастерства.

Решение построенных таким образом учебных задач предполагает не получение заранее известного ответа (как в школьном задачнике по арифметике) и не свободную фантазию и спонтанные ассоциации, а именно целенаправленное формирование строго определенных сторон, аспектов, граней, компонентов творческого потенциала студента, развитие у него способности и практического умения во всем объеме и достаточно полноценно осуществлять процесс художественно-проектного формообразования. Решая задачи учебного характера на начальном этапе своей профессиональной подготовки, студент (как будущий специалист по системному преобразованию предметного мира и повышению его культуроемкости) должен прежде всего научиться устанавливать конкретную *меру значимости разнообразных формообразующих факторов* при создании различных классов искусственных систем и сознательно управлять процессом формирования проектных идей в соответствии со спецификой проблемных и проектных ситуаций. В этом, и заключается одна из основных особенностей применения проблемно-методологического подхода к обу-

чению дизайнера и системно-деятельностной ориентации учебно-воспитательного процесса при построении методики практического курса формальной композиции.

Помимо этого осознанное отношение студента к организации процесса своего профессионального становления и развития позволяет ему выстроить четкую модель своей будущей деятельности. В соответствии с этой моделью он будет не только проектировать различные искусственные системы, но и вырабатывать свое профессиональное отношение к тем конкретным людям (пользователям, потребителям и т.п.), которые будут взаимодействовать с данными системами в процессе своей жизнедеятельности и, таким образом, приобретать определенные культурные качества, свойства, навыки и творческие способности. Системно-деятельностная ориентация, заложенная в основу методики практической работы студентов по курсу формальной композиции, позволяет обеспечить единство их учебно-воспитательной и профессиональной деятельности, вследствие чего, категории и средства формальной композиции начинают выполнять определенную методологическую функцию в организации и управлении самого творческого процесса.

Не менее значимой целью применения проблемно-методологического подхода к ведению практического курса формальной композиции является выход за узкие рамки традиционной нормативно-ремесленной ориентации работы студентов при выполнении учебных заданий. Многолетние экспериментальные поиски показали, что наиболее эффективный путь в этом направлении связан с обязательной и методически строго последовательной реализацией требования *поливариантности* решения любой учебной задачи. Смысл его состоит в том, что каждое задание должно предусматривать несколько вариантов решения: два, три и более. При этом требуемые варианты ни в коем случае не могут быть результатом случайных поисков или непроизвольной фантазии студентов, так сказать, вообще по поводу заданной композиционной темы. Поскольку основная тематика практического курса формальной композиции строится на *систематизации методологических принципов* художественно-образного и проектно-логического формообразования в дизайне, то очевидно, что требование поливариантности к решению конкретно поставленной задачи преследует цель теоретически выявить и практически продемонстрировать *общий формообразующий потенциал* того или иного методологического принципа. Иными словами, требование поливариантности предполагает не количественное разнообразие предлагаемых решений, а выявление объективно существующего диапозона композиционно-формообразующих возможностей того или иного закона, принципа или средства формальной композиции, который при выполнении задания подвергается специальной учебно-практической проработке и освоению. Это позволяет не только коренным образом изменить нормативно-ремесленную ориентацию композиционной работы студентов, но и способствует комплексному решению вопросов, связанных с обеспечением единства субъективного и объективного, общего и частного, цели и средства, пропедевтики и проектирования в организации учебно-творческого процесса.

Во-первых, благодаря требованию поливариантности активизируется творческий поиск, который направляется в специфически профессиональное русло, а сам студент (пока еще профессионально несостоявшаяся творческая индивидуальность) начинает направлять всю свою энергию на постижение *должного и объективно необходимою,* а не вообще возмож-

ное, случайное и малосущественное с точки зрения целей и задач его профессиональной деятельности. Во-вторых, в самой профессиональной деятельности уровень проектной культуры и мастерства дизайнера определяется не тем, что он может предложить тот или иной возможный вариант решения задачи или какое-то их количество, а тем, что у него есть *оптимальный,* необходимый для конкретного случая *способ* решения проблемной ситуации, с учетом всех объективных факторов, требований, условий и обстоятельств. Иными словами, поливариантность профессионального мышления дизайнера (как творческая способность, воспитанная в процессе практического решения художественно-композиционных задач) предполагает целостное видение *общего проблемного поля* дизайн-деятельности и соотнесения его с системой методологических принципов разрешения конкретных проблемных ситуаций в процессе формообразования различных классов искусственных систем. Эта способность позволяет дизайнеру избежать недостатков традиционного метода проб и ошибок, перебора случайных вариантов решения задачи и выбора из них наиболее приемлемого проектного решения.

Одним из важных принципов организации учебно-воспитательного процесса по практическому, курсу основ формальной композиции является применение эффективных *форм контроля* *интенсивности хода развития* профессиональных способностей, навыков и умений будущих дизайнеров. Поскольку речь при этом идет о развитии именно творческих способностей, то, очевидно, эффективность этих форм должна непосредственно зависеть от того, насколько они позволяют *стимулировать* развитие у студентов способности осуществлять в процессе работы *самоконтроль и самооценку* их собственного продвижения по пути к конечной цели на любой стадии, на любом конкретном этапе этого движения.

Как показала практика, наиболее эффективной формой (и основанием) подобного рода контроля и оценки является использование в работе специальной *схемы-матрицы,* с содержанием, структурой и функциями которой студенты знакомятся на занятиях по курсу "Теория и методика дизайн-деятельности" в разделе методики предпроектных дизайн-исследований. Наличие в схеме-матрице строгой классификации наиболее значимых для художественно-композиционного формообразования рубрик ("Образ визуальный" и "Образ действия"), каждая из которых подразделяется на три тесно взаимосвязанных между собой по смысловому содержанию (но различных по форме представления материала) графы — свойства, аналоги по свойствам, средства, позволяет в строгой логической последовательности (от общего — к частному) и функциональной значимости (от главного — к второстепенному) выстраивать в соответствии с законами психологии визуального восприятия весь теоретический материал в целостную систему, в своего рода "теоретический портрет" будущего композиционного произведения на конкретно заданную тему. При этом материал в каждой указанной графе систематизируется на основании расположенных в иерархическом порядке (по степени значимости) основных категорий формальной композиции: качественная природа (мера), степень сложности (качественная и количественная), масштаб и масштабность, объемно-пространственная структура, пластика, цвет, фактура, тон и т.д.

Использование схемы-матрицы в работе над композиционными заданиями вынуждает студентов фиксировать в понятийно-логической и ху-

дожественно-образной форме все наиболее существенные стадии творческого процесса и, таким образом, с самого начала процесса профессиональной подготовки (то есть еще на уровне освоения пропедевтических дисциплин) активно осваивать проектную методику. Это и позволяет осуществлять действенный контроль и давать оценку уровня развития профессионального мастерства студентов на основе вполне объективных показателей, сравнивая логическую обоснованность принимаемых решений, эффективность применяемых для их практической реализации художественно-образных средств и целостность конкретного воплощения всех этих составляющих в общей структуре композиционного произведения.

Все рассмотренные выше принципы организации практической подготовки дизайнеров по формальной композиции в своей совокупности должны обеспечить органическую связь процессов "ведения", "видения" и "ведения" в структуре творческой деятельности профессионального дизайнера. Это достигается главным образом за счет того, что конечный результат работы студентов над любым практическим заданием по формальной композиции (а также и по другим практическим дисциплинам) должен находиться в строгой и однозначной методической зависимости от последовательного и сознательно управляемого движения в направлении: от понимания — к чувствованию и далее — к художественно-образному воплощению содержания первых двух (т.е. понимания и чувствования) в композиционно выразительную, целостную и гармонично организованную форму. Поскольку между этими тремя фазами творческого процесса существует объективно жесткая причинная зависимость, то, очевидно, именно процесс (и механизм) их взаимодействия, взаимообусловленности и взаимопроникновения как раз и должен составлять *суть общей методики* работы студентов над учебными заданиями. Ее можно представить в виде логически строгой триады: ОСОЗНАТЬ - ПРОЧУВСТВОВАТЬ - ВЫРАЗИТЬ (организовать), которая характеризует механизм психологии восприятия и поэтапного формирования умственных действий и в целом соответствует методологии самой дизайн-деятельности как диалектического взаимодействия принципов научного (осознать), художественного (прочувствовать) и технического (организовать) творчества. Благодаря общей системно-деятельностной ориентации данная методика позволяет успешно решать не только педагогические задачи формирования у студентов способности сознательно осуществлять синтез образного и логического, но и создавать необходимые стимулы и условия для превращения приобретенного ими опыта в *форму профессиональной интуиции* как важнейшей составляющей проектной культуры дизайнера.

Осознанное овладение методикой, построенной на данной основе, позволяет студентам при необходимости целенаправленно переходить как от теории к методу и к реальной практике их творческой деятельности, так и наоборот. Иными словами, уверенно двигаться не только от содержания к форме, от противоречия к его разрешению, от идеального представления к материальному его воплощению, от замысла к предмету, от рационального к эмоциональному, но и в обратном направлении, критически оценивая практику современного дизайна, что исключительно важно для саморазвития и самосовершенствования дизайнера в его дальнейшей самостоятельной творческой жизни.



Особенности построения практического курса формальной композиции и основные требования к проведению учебных занятий

Глава 2

Прежде чем приступить к рассмотрению принципов построения программы практического курса основ формальной композиции и ее тематического содержания, необходимо разъяснить вопросы, которые могут возникнуть вследствие нетрадиционности применяемого нами основного подхода к композиционной подготовке дизайнеров. Такого рода вопросы могут возникнуть уже при знакомстве с формулировкой первых практических заданий, и поэтому без ясного ответа на них трудно рассчитывать на глубокое понимание студентами основного методического смысла выполняемой работы, а значит, и на успешность их профессионального развития.

Действительно, уже то, что практический курс начинается с проработки категории меры может показаться странным и нелогичным.

Так,с одной стороны, в существующей литературе по композиции мера обычно не рассматривается как самостоятельная и содержательно развернутая категория. Она фигурирует здесь лишь как "оборот речи" в выражениях типа: "Следует соблюдать чувство меры в количестве используемых композиционных средств", т.е. подразумевает сдержанность, умеренность, разумную экономию. Понятие "мера" часто используется также в смысле мерила, эталона, мерки в тех случаях, когда речь идет о метрических, количественных соотношениях каких-либо величин при рассмотрении категорий масштаба, пропорций, метра, ритма и т.п. В связи с этим и создается уверенность в том, что мера в теории композиции не имеет самостоятельного, строго установленного категориального статуса и поэтому вроде бы нет достаточных оснований для включения ее в процесс учебно-практической проработки в качестве самостоятельной темы.

С другой же стороны, в теоретическом курсе формальной композиции, который проходят студенты, категория меры, наоборот, рассматривается как ключевая, наиболее сложная, комплексная по своему содержанию и как бы венчающая собой все "здание" композиционной грамоты дизайнера и в связи с этим логично заключить, что ее практическая проработка должна была бы осуществляться не на первых, а на завершающих этапах композиционной подготовки студентов. Здесь-то как раз и встает наиболее важный с методической точки зрения вопрос: нет ли *явного противоречия* в том, что студентам предлагается настолько *сложная* тема, что для ее решения у них еще нет достаточного опыта?

Следует согласиться с тем, что здесь действительно есть и противоречие, и проблема сложности, но о них более подробно будет сказано ниже. Отметим лишь, что они менее всего связаны с отсутствием у студентов практического опыта композиционной работы. Если они выдержали вступительные экзамены по специальным дисциплинам, то это означает, что они способны успешно решать учебно-практические задачи на уровне требований первого курса. Иное дело, что их практический опыт еще глубоко ими не осмыслен, не систематизирован и не ориентирован на специфику профессиональных требований дизайна. Но это одна из общих задач всего процесса подготовки специалиста, и решаться она должна последовательно и комплексно в ходе освоения материала по всем профилирующим дисциплинам.

Таким образом, если в своей работе студенты и сталкнутся с проблемой отсутствия достаточного опыта или неумения, то это (как подчеркивалось ранее) должно лишь стимулировать их интерес, пробуждать напряжение творческих сил и способностей, активизировать мыслительную деятельность и остроту чувственного восприятия. Одним словом, наличие подобного рода трудностей вполне естественно и закономерно вытекает из принципов проблемного обучения, положенных в основу методики подготовки дизайнеров в целом.

Что касается действительной сложности первых заданий и того, в чем конкретно эта сложность заключается, то для выяснения данных вопросов нам придется обратиться к рассмотрению достаточно специфических аспектов художественно-композиционной деятельности студентов-дизайнеров в процессе обучения.

Начать следует с выяснения *методического смысла* трех тесно связанных между собой значений понятия композиции: 1) как произведения, 2) как особой формы структурной организации изобразительного материала и 3) как творческого процесса. В такой последовательности мы и попытаемся раскрыть их методический смысл.

1. Как известно, в самом общем и широком смысле слова произведение — это любой созданный, сотворенный, содеянный, произведенный результат (продукт) деятельности человека. А всякое произведение в силу объективных законов не только предполагает, но и *реально воплощает* в себе все важнейшие составляющие всеобщей структуры человеческой деятельности: объект, субъект, предмет, цель, метод, условия, средства, процедуры, продукт, результат. Объективность и всеобщность данной структуры определяются тем, что деятельность человека не может быть полноценной и осуществляться как целенаправленный процесс, завершающийся желаемым результатом, если хотя бы один из перечисленных элементов будет отсутствовать.

Неизменность состава и полнота воплощения в произведении всех составляющих всеобщей структуры человеческой деятельности играют исключительно важную роль в профессиональной подготовке специалистов. Во-первых, поскольку профессиональное обучение есть всегда обучение именно *процессу деятельности,* то главным объектом освоения и будет выступать *всеобщая структура* этого процесса, связывающая все его элементы в единую систему и наполняющая каждый из них специфическим содержанием. Во-вторых, как сама эта структура, так и специфическое содержание ее элементов могут эффективно использоваться в качестве *средств управления* учебным процессом, поскольку всякое целенаправленное изменение педагогом их содержания и степени значимости потребует от студента глубокого осознания и включения их в реальный процесс творческой деятельности, прежде чем они полноценно воплотятся в созданном им произведении. В-третьих, созданное в процессе решения учебной задачи произведение дает педагогу возможность использовать его в качестве *комплексного критерия оценки* целостности развития студента как будущего профессионала, благодаря тому, что само создание произведения с необходимостью осуществляется как структурно целостный процесс с неизменным наличием всех его составляющих.

Исходя из всего сказанного выше, можно уточнить содержание понятия композиции именно как произведения, *созданного в процессе выполнения учебного задания.* Очевидно, что любой результат работы студента будет являться произведением со всеми его характеристиками и функциями, о которых мы уже говорили. Однако не менее очевидно и то, что не

всякое такое произведение будет представлять собой композицию как в общем, так и специальном, т.е. учебно-методическом, смысле слова.

Из теоретического курса мы знаем, что в общем смысле композицией может считаться только такое произведение, которое отличается *визуальной целостностью,* причем *художественная ее выраженность* должна выступать как *эстетическая самоценность и внутренняя цель процесса создания самого произведения.* Соблюдение этого условия необходимо для любого композиционного произведения, однако оно является недостаточным с точки зрения учебно-методических требований. Это связано с тем, что создание в учебной ситуации композиционного произведения предполагает *сознательное* наполнение конкретным, строго заданным содержанием важнейших элементов всеобщей структуры процесса деятельности. Поэтому должно стать совершенно очевидным, что, с точки зрения методики профессиональной подготовки, композиция как произведение должна пониматься не просто как нечто произведенное (пусть даже и отвечающее критерию целостности и художественной выразительности), а именно как ПРОИЗВОДНОЕ от процесса целенаправленного применения *заданных* формообразующих факторов композиционной целостности и сознательного использования для этого объективно *необходимого* арсенала средств художественной выразительности.

Эти важнейшие критерии создания композиционного произведения в учебном процессе отражают специфику методики работы студентов по практическому курсу формальной композиции и определяет ее действительную сложность. Последняя состоит в требовании *единства художественного и проектного* подходов в композиционном творчестве дизайнера, и именно это единство должно быть воплощено в учебно-композиционном произведении, Отрыв одного от другого в данном случае методически недопустим. Это означает, что если студент создаст композиционно целостное, художественно выразительное произведение, но которое при этом не будет производным от методически заданных формообразующих факторов композиционного процесса, то оно может расцениваться лишь как удачная, эффектная "картинка", но ни в коем случае не как практическая реализация профессионального метода работы дизайнера, являющегося основным предметом освоения, Следовательно, такая "картинка" может быть композицией лишь по форме, но не по содержанию, обусловленному тематикой и методической целью задания, т.е. единство критериев оценки должно ориентировать композиционный процесс на обеспечение единства *формы и содержания* композиционного произведения.

Такое понимание специфики композиционного произведения позволяет объяснить методический смысл второго значения понятия композиции как особой формы структурной организации изобразительного материала и его связь с проблемой сложности.

2. Если раньше говорилось о композиционной целостности как о непосредственной цели создания композиционного произведения, то теперь речь должна идти о том, *как, с помощью чего, за счет чего или посредством чего* такая целостность может быть достигнута.

Анализ лучших образцов художественно-композиционного творчества показывает, что зрительная целостность в них достигается на основе той совокупности принципов, методов и средств, которая составляет главное содержание системы категорий и понятий формальной композиции. Иными словами, композиционная целостность как особая форма зрительной организации есть не что иное, как *целостное воплощение* в произведе-

нии непосредственно самого *содержания категорий и понятий композиции*. Это подтверждается тем обстоятельством, что в качестве критерия оценки композиционной целостности произведения совершенно недостаточно использовать лишь какие-либо отдельно взятые категории. Для этого требуется вся их совокупность. Здесь очевидна однозначная зависимость: богатство и целостность композиционного содержания предопределяют богатство и целостность композиционной формы. Поэтому попытки выдавать в качестве *самостоятельной темы* учебного задания проработку таких отдельных категорий, как, например, симметрия, уравновешенность, пропорции, ритм и т.п., не дают желаемых учебно-воспитательных результатов, так как в них не предполагается полноценное композиционное творчество с точки зрения структурной организации богатого по своему содержанию материала. Не приобретая при этом необходимых навыков композиционного творчества, студенты и в последующей своей работе оказываются не в состоянии полноценно использовать богатейший арсенал организационно-выразительных возможностей композиции. Более того, переходя к решению задач со сложным профессионально-тематическим содержанием, они начинают сводить его к стандартным, упрощенным композиционным схемам и выработанным художественно-образным штампам. В итоге вместо содержательно богатых и художественно полнокровных произведений получаются сухие, схематичные построения, весьма далекие от истинного понятия композиции. Здесь напрашивается аналогия с тем, как если бы живописцы, желая подготовиться к созданию колористических произведений, учились бы предварительно писать каждым цветом в отдельности, а потом пытались чисто механически свести вместе приобретенные навыки при создании полихромного произведения. Очевидно, что такой подход неприемлем для развития у студентов чувства колорита, а также и чувства композиционной целостности, без которых вообще не имеет смысла вести речь о профессиональной грамоте и мастерстве художника.

Таким образом, исходя из второго значения понятия композиции как особой формы структурной организации изобразительного материала, мы приходим к выводу, что сама она и ее элементы должны обладать достаточно высокой степенью сложности содержания, для того чтобы она могла воплотиться в богатую по своей художественной выразительности форму.

При этом необходимо иметь в виду специфику понятия *структурной сложности* композиционного произведения, которая не сводится к чисто количественной характеристике используемого изобразительного материала, хотя последний при этом играет важную, но все же подчиненную роль. Структурная сложность зависит главным образом от разнообразия законов, принципов, методов и средств композиционной организации, применяемых для достижения той степени гармоничности, согласованности, соразмерности всех элементов тематического и изобразительного материала, при которой они превращаются из простой совокупности в единый организм, в целостную систему, где нет ничего лишнего, чужеродного и изолированного.

Такое понимание структурной сложности композиционного произведения всецело соответствует исторической практике различных форм, видов и жанров художественно-композиционного творчества. Так, например, ни в поэзии, ни в музыке, ни в живописи сложность произведения не сводится к количеству используемых слов, звуков или цветов. Она связана прежде всего с общей структурой композиционных связей и отноше-

ний, которая превращает материал произведения в целостную форму и придает ей определенный художественно-образный смысл.

Если бы это было не так, то сам процесс художественно-композиционного творчества сводился бы к чисто механической процедуре соединения разнородных элементов в некую совокупность при наделении их лишь внешними признаками совместного существования. Именно таким образом поступают дилетанты от искусства, которые понимают композиционный процесс как более или менее упорядоченное расположение материала на изобразительной плоскости или поэзию — как рифмованную обыденную речь.

Для более глубокого понимания сути композиции как особой формы структурной организации изобразительного материала можно провести простейший эксперимент. Берем готовую иллюстрацию с живописным изображением многопланового пейзажа и попытаемся вписать в него фигуру человека таким образом, чтобы в разных вариантах он находился то на первом, то на втором, то на третьем плане. Для большей убедительности результатов эксперимента (для чистоты эксперимента) целесообразно также и фигуру человека взять в готовом виде, вырезав ее из любого журнала или проспекта. Уже в начале решения поставленной задачи станет очевидным, что за счет простого "размещения" фигуры левее, правее, выше, ниже достигнуть желаемого результата невозможно. Фигура "не вписывается" в общую структуру изображения. Для этого ее необходимо существенно изменить (трансформировать, преобразовать) сообразно идейно-образным, стилевым, масштабным, светотональным, пространственным, колористическим, фактурным и прочим особенностям построения конкретного пейзажа. Причем это необходимо будет сделать не один раз, а отдельно для каждого плана. Если нам удастся добиться полной сгармонированности изображения фигур человека на разных планах, то при их сравнении мы сможем легко убедиться в том, что они существенно отличаются друг от друга именно *формой организации* изобразительного материала, продиктованной их различным содержанием как элементов общей структуры композиционного построения. Это лишь пример, иллюстрация. В профессиональной же практике решения композиционных задач все это происходит значительно сложнее и поэтому требует особого развития композицонно-творческих способностей.

3. Теперь мы подошли к значению понятия композиции как творческому процессу. В самом общем виде творчество можно охарактеризовать как процесс создания чего-то нового, ранее не существовавшего или неизвестного. (Напомним, что в общей теории деятельности различают научное, художественное и техническое творчество, а саму деятельность рассматривают как репродуктивную, эвристическую и креативную с точки зрения характера и степени новизны ее продуктов).

В учебном процессе понятие новизны связано с самим субъектом деятельности, т.е. со студентом, который должен приобрести определенные, *новые для него* профессиональные качества: способности, знания, навыки и умения, соответствующие целям, предмету, методам, средствам и характеру его будущей деятельности. Здесь понятие новизны носит достаточно относительный характер. Однако если мы имеем дело с подготовкой специалиста для творческой деятельности, то весь процесс его обучения и воспитания должен быть направлен на формирование у него именно *способности творить,* создавать нечто новое абсолютно. В связи с этим весь комплекс требований к будущему специалисту принципиально изменяется.

Прежде всего это относится к профессиональному мышлению дизайнера как будущего творца. Его мышление должно быть не только логически стройным и системно целостным, но и гибким, пластичным, динамичным, образно ярким, живо реагирующим на малейшие изменения в проблемно-содержательном поле его профессиональных интересов. При этом он должен уметь сознательно и целенаправленно трансформировать, обогащать и перестраивать весь арсенал своих разносторонних знаний, методов и средств в новую системную целостность в соответствии со спецификой каждой новой творческой задачи. Для него это основное условие борьбы со стереотипами, штампами и психологическими барьерами, стоящими на пути к созданию истинно нового. Значимость этих профессиональных особенностей дизайнера велика именно потому, что его деятельность осуществляется на основе синтеза принципов научного, художественного и технического творчества, что уже само по себе сопряжено с рядом сложностей и требует от дизайнера высокоразвитой способности *тонко чувствовать и задавать меру влияния* каждого из перечисленных принципов на решение любой творческой задачи.

Первым серьезным шагом на пути к формированию творческих способностей дизайнера как раз и должна стать работа над практическими заданиями по композиции. Исходя из ответственной роли практического курса формальной композиции в подготовке дизайнера, и была построена структура заданий и разработана методика работы над ними. Очевидно, что по основным своим целям (созданию целостности как нового системного качества), методам (синтезу понятийно-логического, художественно-образного и материально-технического), принципам (методологии художественно-проектной организации искусственных систем), средствам (художественно-образным, композиционно-выразительным, материально-техническим) практический курс формальной композиции во многом *совпадает* с общей структурой профессионального творчества дизайнера. Именно поэтому он не может и не должен рассматриваться только как некая вводно-ознакомительная дисциплина нормативного характера, предваряющая основной процесс подготовки дизайнера. Напротив, практический курс формальной композиции выступает в качестве *базовой модели профессионального творчества дизайнера,* на которой отрабатывается основной комплекс методологических принципов и художественно-композиционных средств формообразования в единстве с решением задач развития у студентов творческих способностей и проектно-художественного мастерства. Это тот *творческий практикум,* с помощью которого закладывается фундамент для целостного развития дизайнера как личности.

* * *

Таким образом, если подытожить все вышесказанное о трех значениях понятия композиции, то становится понятным, что сложность выполнения не только первого, но и любого задания по курсу формальной композиции не зависит однозначно от его тематики. По сути дела, тематика может быть, условно говоря, любая. Основная трудность возникает в связи с *новизной и комплексностью профессиональных требований,* которые предъявляются к целям, методам, средствам, процессу и конечному результату освоения того или иного учебного материала. (В общем виде эти требования были описаны выше, когда речь шла о трех значениях понятия композиции. В каждом же конкретном случае дополнитель-

ные требования оговариваются при выдаче задания в соответствии с его тематикой, методическими целями и учебными задачами, о чем будет сказано ниже). Однако наибольшую сложность для студентов представляет *действительное противоречие психологического и методического характера,* с которым они сталкиваются при переходе от традиционного и привычного для них метода построения композиционного процесса "от простого — к сложному" к принципиально новому для них — "от общего — к частному".

Необходимость такого перехода была вызвана низкой эффективностью результатов использования принципа "от простого — к сложному" в системе подготовки специалистов творческих видов деятельности.

Дело в том, что этот принцип был в свое время широко распространен в сфере ремесленного обучения, где понятия простоты и сложности имели отношение главным образом к репродуктивно-операциональной, конкретно-эмпирической стороне обучения. По своему содержанию и педагогической сути они отражают те формы ремесленного обучения, которые связаны с последовательным переходом от элементарных, разрозненных, фрагментально-примитивных и потому легкодоступных для понимания и воспроизведения процедур и операций к более комплексному и емкому их включению в реальный процесс деятельности. Известная формула ремесленного обучения "делай как я" по своей сути означает не что иное как "делай то же, что и я", т.е. старайся воспроизвести тот или иной результат, копируя действия учителя. Очевидно, что при этом речь может идти не о простоте и сложности в их строго научном смысле, а только как о понятиях легкости и трудности в чисто учебно-методических аспект выполнения той или иной практической операции или учебной задачи. А если это действительно так, то понятия простоты и сложности оказываются в явном противоречии с их научно-теоретическим содержанием и значением.

Известно, что с научной точки зрения понятие простоты явно не соответствует таким характеристикам, как примитивность, элементарность, фрагментарность, частичность, дифференцированность и т.п. В противовес им простота выступает как существенная сторона целостности, единства, самотождественности, качественной однородности и неделимости любого системного объекта или их комплекса. В связи с этим простота в сфере познания является не исходным пунктом, а итогом сложного синтеза, результатом процесса достижения целостности как конкретной качественной организованности знаний о системном объекте. Поэтому процесс познания закономерно идет в направлении от сложного к простому, от явления к сущности, от частного к общему, от частей к целому. При этом процесс творческого созидания системно организованного объекта будет протекать в прямо противоположном направлении, т.е. от общего к частному, от сущности к явлению, от целого к части и от простого к сложному, но не в "ремесленном", а научном его значении. Ведь понятие простого стоит здесь в одном ряду с понятиями общего, сущности и целого и в силу имеющейся между ними логической связи отражает не операционально-деятельностный аспект творческого процесса, а качественную специфику его предметного содержания, т.е. не то, как, с помощью каких операций осуществляется этот процесс, а то, с чем, с какой формой организации учебного материала будет осуществляться творческая деятельность. Если рассматривать творческий процесс создания художественно-композиционного произведения в его целостности (т.е. исходя из всеобщей структуры процесса человеческой деятельности), то он,

очевидно, будет включать в себя и познание и преобразование, а поэтому будет осуществляться как ряд взаимопереходов: от частного к общему и от общего к частному, от сложного к простому и от простого к сложному, от целого к части и от части к целому. И тем не менее можно с полным основанием утверждать, что, с точки зрения наибольшей эффективности организации учебно-воспитательного процесса, ведущую роль здесь должен играть принцип движения от общего к частному. И даже если вести речь о ремесленной стороне дела, т.е. о развитии профессионального мастерства будущего дизайнера исходя из интенсивности его творческих усилий, то и в этом случае процесс будет осуществляться в направлении от сложного к простому, ибо то, что являлось сложным для первокурсника, становится легким и простым для студента старшего курса.

Итак, положив в основу методики практического освоения композиционной грамоты принцип "от общего — к частному", следует выяснить, что может и должно выступать в качестве этого общего с точки зрения построения учебной программы практического курса композиции. Ответ на этот вопрос не так очевиден, как может показаться на первый взгляд.

Общеизвестно, что обычно, когда приводятся определения и указываются наиболее существенные характеристики композиции, то в них в качестве общего фигурируют такие понятия, как гармония, единство, целостность, соразмерность, связанность, соподчиненность. Таким образом, может показаться, что именно они и должны выступать как искомое общее. Однако при более строгом рассуждении обнаруживается, что данная позиция весьма поверхностна и в основе своей ошибочна, ибо в ней не находит своего отражения специфически *методическая, процессуальная* сторона композиционного творчества. Ведь, действительно, нельзя не согласиться с тем, что все эти понятия отражают качественную определенность композиции как уже чего-то *реально существующеio* в его внутреннем и внешнем проявлении, а значит, представляют композицию как факт реальности, т.е. как произведение. Нас же в данной конкретной ситуации интересует общее как закон, принцип, механизм *порождения* самих этих характеристик. То есть общее — составляющее суть процесса композиционного творчества как в целом, так и в каждом отдельном его акте.

Кроме того, с методической точки зрения искомое общее должно наполнять творческим содержанием не только практически-исполнительское решение художественно-композиционных задач, но и, что особенно важно, заключать в себе *непосредственный смысл* процесса композиционного творчества. Иными словами, это общее должно в равной степени составлять сущность как самой композиционной организации произведения и процесса композиционного творчества студентов, так и выступать активным *системообразующим фактором* формирования у них *профессионального композиционного чувства* в области проектной дизайн-деятельности. Уже в силу этих требований искомое общее не может быть произвольно и чисто интуитивно выбрано из арсенала законов, принципов и средств формальной композиции, а требует теоретического обоснования в более широком контексте.

Чтобы наши дальнейшие рассуждения были более понятны и убедительны, необходимо сделать небольшое отступление. Дело в том, что художественно-композиционное творчество, в отличие от научного или технического, осуществляется в такой специфической предметной области, элементы которой (как материал непосредственных творческих пре-

образований) абсолютно лишены реактивной способности и поэтому совершенно пассивны к изменениям друг друга. Разумеется, эта особенность материала композиционно-творческих преобразований имеет свои границы, но сейчас речь идет не об относительности указанных свойств, а о том значении, которое они имеют для композиции как творческого процесса (а тем более для композиции как учебной дисциплины) *:*

Свойство пассивности, "безынициативности" элементов композиционного материала следует интерпретировать и понимать как невозможность самоизменения, самореализации их внутреннего "энергетического", эмоционально-чувственного потенциала. Это говорит о том, что все потенциальные возможности многообразных форм преобразования элементов композиционного материала всецело зависят от композитора-творца, его субъективной воли, склада мышления, богатства фантазии и воображения, тонкости эстетического вкуса и остроты эмоционально-чувственных реакций, композиционного мастерства, художественных навыков и практического умения.

Если в природе существует жесткий закон причинно-следственной взаимообусловленности и взаимосогласованности изменений взаимодействующих элементов, то в области композиции подобная зависимость практически отсутствует (или имеет весьма ограниченный и незначительный диапазон проявлений, да и то лишь в некотором узкофизическом, а не композиционном смысле).

Для наглядности приведем следующий пример. Если в природе в пасмурный день неожиданно из-за туч выглянет солнце, то все вокруг моментально преобразится в соответствии с законами физики (оптики). Но если то же самое сделает художник, т.е. возьмет и впишет солнечный диск в пейзаж с изображением пасмурного дня, то от этого ничего, кроме нелепицы, не случится. Образно говоря, "ни один мускул не дрогнет на лице" изображенной природы: не побегут густые тени от предметов, не зазвенят яркими красками полевые цветы, не наполнятся сочными тонами серо-холодные дали и т.п. Ничего этого мы, разумеется, не увидим. Просто в пейзаже появится совершенно чужеродное пятно, которое внесет явную дисгармонию в изображение и нарушит логическую стройность композиционного построения.

Таким образом, становится очевидным, что художник в процессе композиционного творчества должен не просто привносить в произведение те или иные элементы , но и *выступать сам в качестве действующей причины,* той системообразующей силы , которая сама должна вносить в произведение все те изменения, которые как необходимый закон должны вытекать из сложной системы гармонических взаимодействий всех составляющих, включенных художником в композиционное произведение. Следовательно, он должен действовать, как сама животворящая природа. Более того, хотя и бесспорно то, что природа является непревзойденным творцом и учителем гармонии, все же художник, как ее наиболее талантливый ученик, должен стремиться превзойти своего учителя, ибо он творит принципиально иной мир гармонии — новый, надприродный мир, мир эстетических ценностей, формируемый по законам красоты — мир духовной, материально-художественной культуры. И не случайно поэтому художественное творчество расценивается как высшая форма проявления всеобщей творческой способности человеческого духа.

Что касается свойств инертности, податливости, пластичности композиционно-художественного материала, то по аналогии с такими научными понятиями, как абсолютно черное тело (и тому подобной

идеализацией), можно сказать, что все, что охватывается понятием формальной композиции, является "абсолютно пластичным телом". Ведь именно пластичность, как способность принимать под действием внешних сил и сохранять определенную форму, характеризует все в формальной композиции в целом и в каждом отдельном ее элементе. Этой внешней и единственной для нее силой выступает всемогущая *творческая воля художника*. Абсолютность же указанной пластичности следует понимать таким образом: в формальной композиции, по существу, отсутствует всякое "сопротивление материалов", поскольку их изменения никак причинно не связаны с их собственной активностью. Они не действуют сами по себе, "по своей воле". Поэтому выражение "Бумага все стерпит" в полной мере применимо к формальной композиции, что должно означать: "Дерзай, властвуй, твори и... получишь только то, что сам сотворил и на что сам способен". Таким образом, формальная композиция является предельной формой свободы творчества, но вместе с тем вся полнота ответственности за полученные результаты возлагается исключительно на самого автора. При этом абсолютно беспристрастно выявляется, чего же он стоит как творец. Очевидно, именно в данный момент как раз и вступают полностью в свои права понятия гармонии, единства, соразмерности и т.п. как критерии оценки полученного результата художественно-композиционного творчества и дается ответ на вопрос: состоялось ли произведение как композиция (т.е. "про-из-ведение", понимаемое именно как произошедшее из целенаправленного ведения полноценного композиционно-творческого процесса).

Смысл данного отступления состоит в том, чтобы можно было воочию убедиться, что ни одно из упомянутых понятий (гармония, целостность, единство и т.п.) не может играть роль того искомого общего, которое являлось бы непосредственной "движущей силой" самого процесса изменения внутреннего состояния указанных характеристик, силой, наполняющей их конкретным предметным содержанием, и что сами эти характеристики выступают в общей структуре творческого процесса в качестве желаемой конечной цели и критерия оценки полученных результатов. Каждая из них (гармония, целостность и пр.), таким образом, занимает крайние позиции в композиционном процессе — его начало и конец и поэтому никоим образом не характеризует процесс, способ или *механизм становления* композиции, который только и может выступить в роли общего методического фундамента для построения программы практической работы по курсу формальной композиции.

Лишь внимательно исследуя сам способ или механизм осуществления композиционного процесса (о-существления, понимаемого как процесс обретения сущности композиционных качеств каким-либо произведением), можно выявить общий источник его развития. Образно говоря, если понимать композицию именно как "царство" осуществившейся, воплощенной гармонии, единства, целостности, соразмерности, то всемогущим властелином, единоличным самодержцем и мудрым жизнеустроителем этого царства следует безоговорочно признать ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВО МЕРУ. А поэтому всякий, кто стремится получить это царство в наследство и стать его полноправным владыкой, должен пройти трудный путь восхождения к вершине власти над царством гармонии, т.е. в совершенстве овладеть животворящей энергией *композиционного чувства меры.*

Мера действительно является тем *объективно общим,* что лежит в основе не только каждого качества, свойства, признака или сущностной характеристики композиции как *воплотившейся* гармонии (ценностно-

эстетическая функция меры), не только каждого закона, принципа, категории, понятия или механизма как сути процесса ее реализации (операционально-деятельностная функция меры), но и каждого акта творческого проявления эмоционально-чувственной энергии художника, *творчески порождающего* композиционную гармонию (конструктивно-творческая функция меры).

* * *

Итак, определив меру как общее, от которого мы должны двигаться к частному (как многообразным формам проявления меры в решении конкретных задач художественно-композиционного формообразования), рассмотрим сугубо учебно-практические вопросы ее профессионального освоения.

Прежде всего рассмотрим вопрос о том, как, исходя из указанной выше общей основы, построить работу студентов таким образом, чтобы путем последовательного решения ряда учебно-практических задач они смогли овладеть мастерством композиционного творчества на уровне профессиональной грамоты и профессионально развитого композиционного чувства меры. Ведь как без первого, так и без второго невозможна их полноценная будущая проектная дизайн-деятельность. Поэтому в данном случае основная задача состоит в определении *стратегической линии* в формировании структуры учебной программы практического курса формальной композиции.

Логика движения от общего к частному, а также весь ход наших предварительных рассуждений убеждают в том, что эта стратегия должна строиться, исходя из принципа *иерархической взаимосвязи* трех основных уровней содержания композиционной меры. Здесь мы имеем в виду три фундаментальных понятия меры: качественная мера, количественная мера и соразмерность, последовательное освоение художественно-композиционного содержания которых и должно, на наш взгляд, обеспечить структурную организацию программы практического курса формальной композиции. Специфическое содержание трех понятий меры задает характер композиционной работы студентов на каждом этапе практического курса и позволяет логически обоснованно структурировать осваиваемый материал, а также строго последовательно ставить методические цели и задачи в процессе формирования тематики конкретных учебных заданий. С точки зрения общей стратегии построения программы практического курса формальной композиции, вышеуказанные понятия композиционной меры привносят следующее организующее начало на каждом этапе движения студентов к профессиональному мастерству в области художественно-композиционного творчества:

1. Качественная мера.

Освоение фундаментальных принципов и механизмов установления композиционной меры в ее наиболее общих, качественно модифицированных формах предполагает введение строгой *классификации основных видов* композиционной организации. В своей совокупности эти виды должны охватывать все потенциальное поле существования композиции как качественной определенности. При этом предельные состояния композиционной организованности произведений того или иного вида должны наглядно представлять те границы, в которых реально раскрывается логика строения *узловой линии отношения мер* в области художественно-композиционной организации. Практически данное положение при

рассмотрении методических подходов к освоению композиционной грамоты студентами реализуется на базе принципа *поливариантности* решения художественно-композиционных задач о чем говорилось выше. На данном уровне решения практических задач программа заданий должна обеспечить предельную конкретизацию ценностно-эстетической функции категории меры в процессе художественно-композиционного творчества студентов.

2. Количественная мера.

Она предполагает практическое выявление *основною состава* и всей полноты *диапазона выразительных возможностей* арсенала средств, которые выступают в роли "строительного материала" при создании формальной композиции, а также при обеспечении ее визуальной целостности и художественной выразительности.

Это является практическим постижением самого *грамматического строя* языка формальной композиции как важнейшего компонента профессионального мышления и формообразующей деятельности дизайнера. Существенную роль здесь должно играть активное включение в работу студентов *синтаксических* аспектов функционирования языка формальной композиции со всей системой принципов формирования *визуальных текстов* и формально-образного выражения разнообразных *свойств и состояний различной качественной природы.* Все это должно служить практическому освоению *операционально-деятельностной* функции категории меры в процессе художественно-композиционного творчества студентов.

3. Соразмерность.

Понимание категории соразмерности как процесса согласования различных качественных и количественных мер в художественно-композиционном творчестве дизайнера предполагает практическое освоение тех принципов обеспечения композиционной целостности, упорядоченности, гармонического единства, которые отражают *качественную специфику* художественно-образной организации *различных классов искусственных систем:* материально-вещественных, знаково-информационных и процессуальных. Здесь акцент в работе переносится на сознательное формирование различных формальных и предметных образов на визуальной и понятийной основе, что должно обеспечить прочную связь курса формальной композиции с методологией дизайн-проектирования и реальный переход от пропедевтического уровня освоения композиционной грамоты к ее творчески-профессиональному применению в курсах архитектоники и проектирования. Поэтому особое значение здесь придается развитию у студентов способности сознательно осуществлять переход от понятийно-логической *многомерности* предметного содержания разрабатываемой темы к *системной целостности* его композиционно-образного воплощения в конкретно воспринимаемую предметную форму. На этом уровне освоения студентами формально-композиционной грамоты и профессионального развития композиционного чувства меры основной акцент делается на реализацию конструктивно-творческой функции меры, ее синтезирующую, системообразующую роль в процессе художественно-композиционного формообразования в дизайне.

Таким образом, описанные выше три уровня понятия композиционной меры и специфика их функционирования в реальном процессе художественно-композиционного творчества студентов, положенные в основу построения программы практического курса формальной композиции, должны наполнять конкретным содержанием тематику учебных заданий

и определять их последовательность. При этом должна обеспечиваться учебно-методическая эффективность применения различных форм *графического и объемно-пространственного моделирования основных методологических принципов* проектно-художественного формообразования в дизайне.

Все изложенное выше должно служить более ясному пониманию специфики практического курса формальной композиции как творческого практикума при профессиональной подготовке дизайнеров и обеспечить вполне осознанное (а значит, и более содержательное и эффективное) освоение программы, достижение учебно-методических целей и задач.

* * *

Методика проведения учебной работы над заданиями должна предусматривать следующие основные этапы:

1. Объяснение теоретического материала по теме задания, установление связей с предыдущими темами и параллельными дисциплинами, выяснение роли, места и значения данной темы для формирования способностей, навыков и умений для профессионального творчества будущих дизайнеров.
2. Постановка методической цели, формулировка конкретной учебной задачи и содержания предстоящей работы, а также определение условий, требований, ограничений и критериев оценки конечного результата.
3. Коллективное или индивидуальное проведение анализа наиболее существенных вопросов, связанных с содержанием прорабатываемой темы, и определение оптимальных направлений, методов и средств решения поставленных задач.
4. Краткое описание материалов анализа, включающее содержание предполагаемого решения, основные художественно-образные характеристики и композиционно-выразительные средства практического воплощения творческого замысла.
5. Коллективное обсуждение материалов отчета, корректировка предлагаемого решения и средств его реализации.
6. Эскизная проработка предлагаемого решения, его обсуждение и утверждение педагогом.
7. Окончательная доработка и чистовое исполнение.
8. Просмотр выполненных работ, их коллективное обсуждение и обоснование выставленной оценки.

В этом перечне исключительно важное значение для педагога имеет четвертый пункт, поскольку он по своей структуре и содержанию совпадает с одним из существенных моментов в профессиональной методике дизайн-проектирования: систематизацией аналитического материала на базе схемы-матрицы. Он является ключевым пунктом в переходе от логического анализа к художественно-образному синтезу и поэтому позволяет в простой и доступной форме применять его принципы на начальных стадиях обучения, когда курс методики предпроектных дизайн-исследований еще не в полной мере освоен студентами. Вместе с тем учебно-методическая его эффективность позволяет обеспечить сквозной характер его последовательного внедрения в практику работы студентов на любом этапе их обучения. Его наличие в методике работы над композиционными заданиями заставляет студентов осознанно и ответственно относиться к композиционному процессу и уже с первых своих учебно-практических

шагов приобщаться к методам проектной работы.

Помимо вышесказанного, данный пункт выступает в качестве развернутого материала для оценки развития профессиональных способностей студента, т.е. как своеобразный "общий индикатор" его сильных и слабых сторон. Составляющие данного пункта дают также возможность преподавателю выявить и оценить общий уровень культурного развития студента, системность и склад его мышления, успешность овладения логико-теоретическими, методологическими, операционально-деятёльностными и инструментально-техническими основами профессиональной деятельности, объективность и обоснованность принимаемых решений и многое другое.

Сравнение материалов отчета и выполненного задания позволяет также выявить степень понимания студентом сути поставленной задачи, его образное представление о конечном результате работы и умение воплотить данное представление в конкретную художественно-выразительную форму. Единство этих составляющих и предопределяет, по сути дела, успех в постижении профессиональной грамоты, и развитие творческих способностей студента в обеспечении сознательного синтеза образного и логического при решении проектных задач.

Первые неудачи в работе студентов бывают, как правило, связаны с необычностью такого подхода к обучению. Однако, это как раз и позволяет педагогу точно определять, правильно ли студент понимает поставленные перед ним учебные задачи и методы их решения, верно ли представляет конечный результат или же он просто слабо подготовлен "чисто технически" и не может реализовать задуманное. Разбор работ с учетом указанных моментов необходим самим студентам, поскольку они отчетливо могут увидеть истинную причину своих неудач и направить творческую энергию на ее устранение.

Следует отметить, что в тех случаях, когда студент неверно понял задачу (т.е. исказил ее смысл), но тем не менее строго исходя из своего понимания учел все основные структурные элементы процесса деятельности (методы, средства, процедуры, результат), то это не должно рассматриваться как "явный провал". Ведь студент при этом приобретает одно из важнейших качеств — умение методически последовательно и вполне осознанно выстраивать схему процесса работы над решением конкретной задачи, т.е. отыскивать органическую связь между причиной и следствием, содержанием и формой, логическим и образным. Поэтому в таких случаях педагогу необходимо в дальнейшем лишь более внимательно отнестись к формулировке и объяснению методических целей и задач по той или иной теме и убедиться в полном их понимании студентами.

Кроме того, нужно не забывать, что работа над заданиями по композиции не является самоцелью, ограниченной лишь рамками художественного развития студентов. Помимо решения сугубо художественно-композиционных задач, они должны приобретать практический опыт, непосредственно связанный с проектным подходом к творческому решению проблем дизайна. Поэтому педагогу следует всячески стимулировать развитие у студентов основных навыков профессиональной работы:

— сознательно применять методы системного анализа и синтеза;

— выполнять в процессе работы комплекс различных требований;

— аналитически определять объективные свойства, признаки и качества разнообразных объектов, явлений, процессов, состояний и находить для их адекватного отображения необходимые понятийно-логические

средства;

— тонко управлять активностью средств художественно-композиционной выразительности;

— соотносить свою работу со средой и условиями зрительного восприятия;

— давать оценку полученным результатам в соответствии со строго заданными критериями;

— творчески перестраивать свое мироощущение в зависимости от специфики решаемой художественно-композиционной задачи и многое другое.

Во время консультаций, коллективного обсуждения студенческих работ и при их оценке преподавателю необходимо ориентироваться на следующие критерии:

1. Формально-образное выражение в композиции содержательной сущности прорабатываемой темы, художественное отображение ее качественной специфики.
2. Соответствие вида композиционной организации характеру решаемой учебной задачи.
3. Стилистическое единство (гармоничность) формообразования композиционных элементов.
4. Соблюдение количественной меры (минимум средств — максимум выразительности) в применении формально-композиционных и художественно-образных средств для решения конкретно поставленной задачи.
5. Оригинальность композиционного решения и целостность его внутренней структуры.
6. Тщательная проработка и высокая художественная культура графического или объемно-пластического исполнения композиционного произведения.
7. Строгая методическая последовательность работы над заданием.
8. Полнота объема выполненной работы.
9. Коэффициент роста профессионального мастерства студента.

Все чистовые варианты композиционных решений выполняются на белой плотной бумаге, предварительно закрепленной на планшете. Это не только создает определенные удобства для работы (твердая и ровная поверхность, минимум деформаций бумаги при работе водяными красками), но и придает аккуратный вид работе, после того как она будет срезана с планшета. Причем в качестве планшета может использоваться толстый прессованный картон, лист дюралюминия или стекла с аккуратно зашлифованными краями. На эти материалы бумага может наклеиваться как по всей поверхности, так и по краям с загибом на тыльную сторону с использованием водоэмульсионного, казеинового или любого другого столярного клея. Работы, выполняемые в черно-белой графике и имеющие небольшой формат, могут предварительно наклеиваться резиновым клеем на тонкий картон.

На оборотной стороне композиционных работ, в их верхнем левом углу (если работу повернуть как страницу книги) размещается весь относящийся к теме материал: название дисциплины, фамилия и инициалы автора, курс, группа, год исполнения, фамилия и инициалы преподавателя. Далее пишутся: название общей темы, название варианта решаемой задачи, а затем в три столбца "свойства —аналоги — средства".

От студентов необходимо требовать, чтобы к оборотной стороне композиции, где размещен текстовой материал, они относились столь же ответственно, как и к основной работе, и старались даже в этой вспомогательной части соблюдать требования высокой профессиональной культуры.


Темы учебных заданий с
методическими
пояснениями
и иллюстрациями



Тема 1
«Снятие изобразительности»



Методическая цель

Изучение и соотнесение между собой различных форм и закономерностей художественно-образной организации сюжетно-изобразительных и формально-выразительных композиционных произведений.

Учебная задача и содержание работы

На основе выбранного реалистически-живописного художественного произведения провести анализ его идейно-смыслового содержания и художественно-композиционных средств образной выразительности, использованных автором. Композиционно-графический анализ проводится методом последовательного исключения из произведения цвета, тона, второстепенных деталей, фактуры и т.п. с одновременной оценкой их роли в общем композиционно-образном строе произведения с точки зрения запечатленной в нем основной конфликтной ситуации.

На третьем этапе требуется построить формальную композицию, адекватно выражающую специфику эмоционально-чувственного восприятия исходной конфликтной ситуации.

Общие требования

1. Выбранное живописное произведение должно быть сложным по содержанию и отличаться ясно выраженной конфликтной ситуацией.



2. Композиционно-графический анализ проводится с визуальной фиксацией каждой стадии снятия изобразительности на черно-белых кальках.

Состав работы

1. Краткий письменный отчет по содержательному анализу живописного произведения.

2. Материалы композиционно-графического анализа в виде серии калек-копий.

3. Формально-композиционное произведение, образно выражающее конфликтную ситуацию.

Тема 1

Методические пояснения

/Данное задание выполняется в рамках общего знакомства с темой, связанной с понятием качественной меры в композиционной организации. Основная методическая цель заключается в том, чтобы на конкретном примере живописного произведения изобразительного искусства проследить закономерности композиционного построения произведения, позволяющие образно выразить определенный идейный замысел. Это дает возможность студенту проникнуть в "художественную лабораторию" автора произведения, как бы "рассекретить" сам процесс творческого акта и вникнуть в его смысловую структуру, а также, что особенно важно, на наглядном примере увидеть способы достижения гармонического единства содержания и формы, цели и средств, главного и второстепенного, изобразительного и выразительного в композиционной организации произведения.

Педагогическая практика знает немало примеров достижения аналогичных методических целей с помощью копирования работ известных мастеров искусства. Однако в нашем задании имеется в виду не прямое копирование. Будущему дизайнеру недостаточно способности точно воспроизводить художественно-композиционные характеристики произведения (хотя, разумеется, ремесленно-художественные способности ему так же необходимы, как и любому другому художнику). Поэтому основной акцент в работе делается на тщательный содержательный анализ художественного произведения, детальное рассмотрение того, как и на чем строится основная конфликтная ситуация, ее главный идейный стержень, и на то, как и с помощью каких средств это нашло отражение в художественно-образном построении произведения,

Особое внимание уделяется, конечно же, тем вопросам композиции, которые связаны непосредственно с общим изобразительным пространством, принципами его визуальной организации как единого целого и всем тем арсеналом изобразительных и выразительных средств, которым активно пользуется художник для достижения поставленной цели.

Давая задание, педагог должен предельно полно и точно разъяснить студентам смысл предстоящей работы, ее основные методические цели и задачи, а также саму логику взаимосвязи между различными этапами выполнения задания.

Студентам, как правило, предлагается самостоятельно подобрать два-три художественных произведения, на основе которых будут решаться учебные задачи. Основные критерии здесь — явная выраженность конфликтной ситуации, острота и напряженность "смысловой интриги", достаточно высокая количественная сложность и разнообразие персонажей (многофигурность и ролевая индивидуализированность), богатство средств художественной выразительности. Этим критериям более всего отвечают сложные тематические картины реалистического направления в живописи. Это могут быть произведения исторического, общественно-политического, психологического, мифологического или религиозного содержания. Важно, чтобы они являлись образцами высокого искусства.

С педагогической точки зрения, желательно, чтобы а группе из 8-10 студентов было подобрано не менее трех произведений. Это позволяет работать над одним произведением одновременно двум-трем студен-

там и иметь несколько вариантов решения не только на основе разных произведений, но и одного и того же произведения, что значительно повышает эффективность достижения методической цели задания.

Работа проводится в три этапа:

1. Идейно-содержательный и композиционный анализ.
2. Последовательное "снятие изобразительности".
3. Формально-композиционное выражение конфликтной ситуации.

На первом этапе анализ всех отобранных произведений проводится усилиями всех студентов группы с активным участием и под руководством педагога. Последовательность процедур анализа должна соответствовать главному методическому принципу "от общего — к частному". Полученные результаты необходимо заносить в схему-матрицу. Таким образом, если, например, для работы используются три произведения, то столько же будет и схем-матриц. Как в самом анализе, так и при заполнении схемы-матрицы нужно максимально полно использовать понятийный аппарат теоретического курса формальной композиции, основные ее категории, законы и принципы. Иными словами, это должен быть не традиционный искусствоведческий, общеэстетический подход к анализу произведения, а именно учебно-профессиональный, направленный на постижение самой "технологии" построения художественного произведения.

После того как будет сформировано необходимое и достаточно полное представление об идейном содержании и художественно-композиционных особенностях произведения в целом, студенты приступают ко второму этапу работы, который мы условно назвали "снятие изобразительности". По характеру операций, которые студенты должны осуществлять при работе с произведением на данном этапе, его можно было бы назвать процессом декомпозиции, поскольку в итоге происходит полное разрушение произведения как художественно-композиционной целостности. Однако это разрушение не является самоцелью, а лишь неизбежным следствием процедуры учебного "препарирования" самой "чувственной ткани" произведения. Поэтому название "снятие изобразительности", на наш взгляд, более точно отражает суть проводимой работы, ибо, оперируя с художественным произведением как с "книгой за семью печатями" и как бы снимая одну печать за другой, студенты получают возможность вполне осознанно и последовательно проникать в тайны его внутренней архитектоники, постигать способы образного выражения смысловой информации в визуально воспринимаемой форме. Последовательно и "послойно" исключая из произведения сначала цвет, потом тон, второстепенные детали и их фактурные и конфигуративно-пластические характеристики, студенты (предварительно уже сформировавшие ясное представление о произведении как целостной, художественно-выразительной и эстетически самоценной структуре) должны критически оценивать те общие содержательные и формальные потери и изменения в общем состоянии произведения, которые явятся результатом той или иной проводимой операции.

Такая методика работы позволяет в доступной и наглядно-убедительной форме осознать конкретные роль, место и значение каждого принципа, каждого средства художественно-композиционной организации изобразительного материала, используемого художником при создании произведения. Все названные процедуры осуществляются с помощью снятия с произведения соответствующих изображений на кальку черной тушью или гуашью. Одним из условий, которое должны учитывать при этом студенты, является необязательность сохранения самой содержатель-

ной сути конфликтной ситуации, составляющей смысловую основу произведения В итоге все составляющие его элементы могут потерять реалистически-изобразительную форму предметности (предметной узнаваемости персонажей как элементов композиции), а произведение в целом — логику композиционных связей и отношений. Это дает возможность довести работу до того предела, когда от произведения останется лишь его формальный остов, чисто конструктивно-графическая скелетная схема, с минимумом элементов, способных еще в какой-то степени внешне напоминать о качественной определенности исходного произведения.

Снятие с него калек требует высокой точности копирования, поскольку всякая небрежность может привнести нежелательные искажения, которые могут отрицательно повлиять на объективность анализа. Как правило, для полноценного решения задач второго этапа работы бывает достаточно трех-четырех калек, выполненных в натуральную величину с иллюстрации живописного произведения. Одновременно с выполнением калек-копий и проведением критического анализа всех изменений, происходящих с произведением, ведется краткая протокольная запись в виде двух рубрик, в которых фиксируется соотношение "средство — свойство (или состояние)". Такая запись ведется, как уже говорилось, главным образом с широким применением терминологии теоретического курса формальной композиции. Однако это не исключает возможности прибегать в особых случаях к разного рода "метафорическим выражениям", "поэтическим оборотам", чувственным аналогиям и образным ассоциациям для более точного отображения специфики того или иного качества, свойства или состояния композиционного произведения.

Весь объем работы на втором этапе выполняется каждым студентом самостоятельно. Консультации педагога при этом носят сугубо методический характер, т.е. помогают студенту разобраться в вопросах о том, что ему следует делать, а не подсказывают, как это практически выполняется или выглядит в конечном итоге. Выполнение этого условия необходимо потому, что достижение методической цели задания требует от студента максимального проявления индивидуальных особенностей его художественно-композиционного мышления, целостного видения и логического рассуждения, а также тонкости чувственных реакций на малейшие изменения в содержании и образно-смысловой структуре произведения.

Третий этап работы осуществляется на основе теоретического материала, полученного на первых двух этапах. Используется главным образом информация из рубрики "свойства и состояния". В соответствии с имеющимися там характеристиками студенты должны самостоятельно определить совокупность необходимых композиционно-выразительных и формально-графических средств, чтобы с их помощью можно было построить композицию, адекватно отражающую качественную специфику и эмоционально -чувственную активность конфликтной ситуации исходного живописного произведения, но без применения конкретных, предметно-узнаваемых реалистически-изобразительных форм.

После этого студенты делают небольшие поисковые эскизы, а затем, после их утверждения педагогом, выполняют окончательный чистовой вариант формально-композиционного произведения. Материалы и техника исполнения ничем не ограничиваются и определяются каждым студентом самостоятельно.

Основным показателем успешного решения задачи третьего этапа

является тождественность эмоционально-чувственной реакции зрителя при восприятии исходного живописного произведения и выполненной на его основе формальной композиции, рви, говоря иначе, принадлежность их к одному и тому же классу художественно-образных явлений как проявление взаимосоответствия общих характеристик их качественной меры.

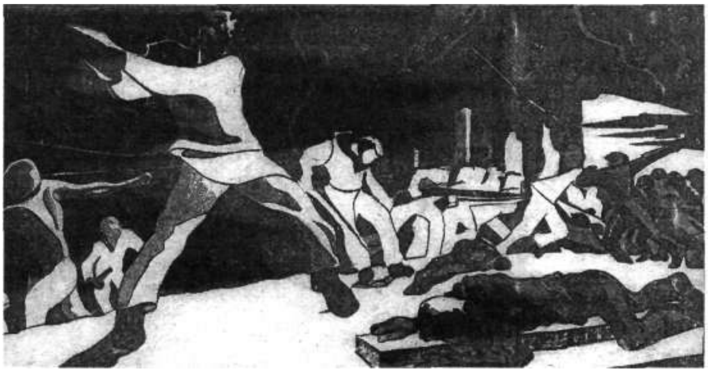
При коллективном обсуждении всего объема выполненной работы по теме задания нужно обратить внимание студентов на зависимость результатов их композиционного творчества от полноты и объективности анализа исходного произведения, точности выбора принципов и средств формально-композиционной организации и художественно-графических средств визуального выражения качественных характеристик конфликтной ситуации, а также от мастерства их практического применения. Важно также отметить богатые выразительные возможности языка формальной композиции с точки зрения его эмоциональной активности, гибкости и художественной образности даже в пределах решения весьма ограниченной исходной задачи.

При работе над заданием студентам предоставляется свобода и все возможности для проявления их творческой индивидуальности, уровня развития аналитических способностей и образного мышления, тонкости эстетического вкуса и прочности ремесленных навыков, а также общего интеллектуального и художественного развития. Все это позволяет педагогу более точно определить меру предрасположенности каждого студента к профессиональной деятельности, поскольку сама структура методических процедур и средства их практической реализации в данном задании как бы в мини-модели охватывают весь диапазон основных принципов и механизмов творческой деятельности дизайнера. Наблюдение за самим ходом работы и анализ полученных результатов дают педагогу возможность в дальнейшем более обоснованно и избирательно вносить в методику работы как с группой в целом, так и с каждым студентом в отдельности, необходимые корректировки и дополнительные акценты.



1

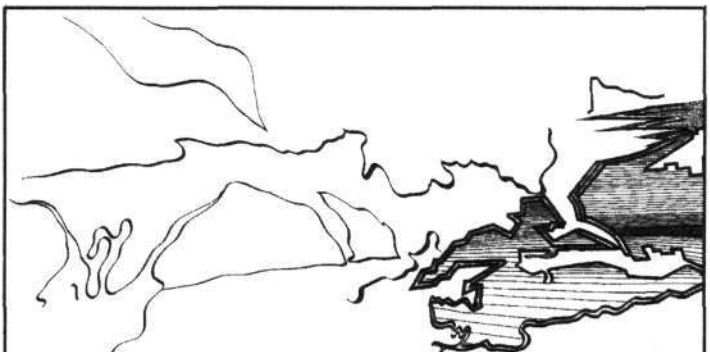




2



3

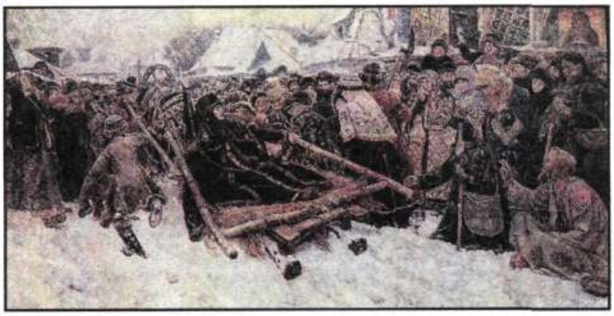


4

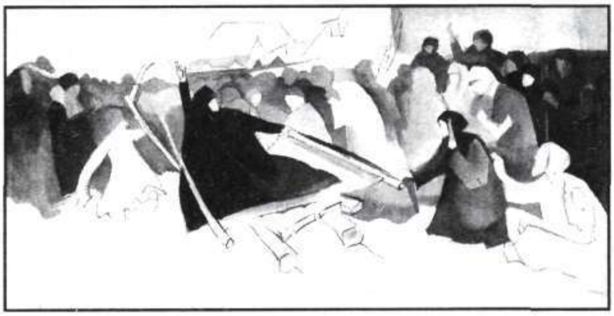


А.А.Дейнека. "Оборона Севастополя" 5

1. Иллюстрация - оригинал
2. Исключение цвета
3. Исключение тона и второстепенных деталей
4. Предельное состояние декомпозиции оригинала
5. Формально-композиционное выражение конфликтной ситуации



1



2



3



5

В.И.Суриков. " Боярыня Морозова"

И.Е.Репин. "Не ждали"

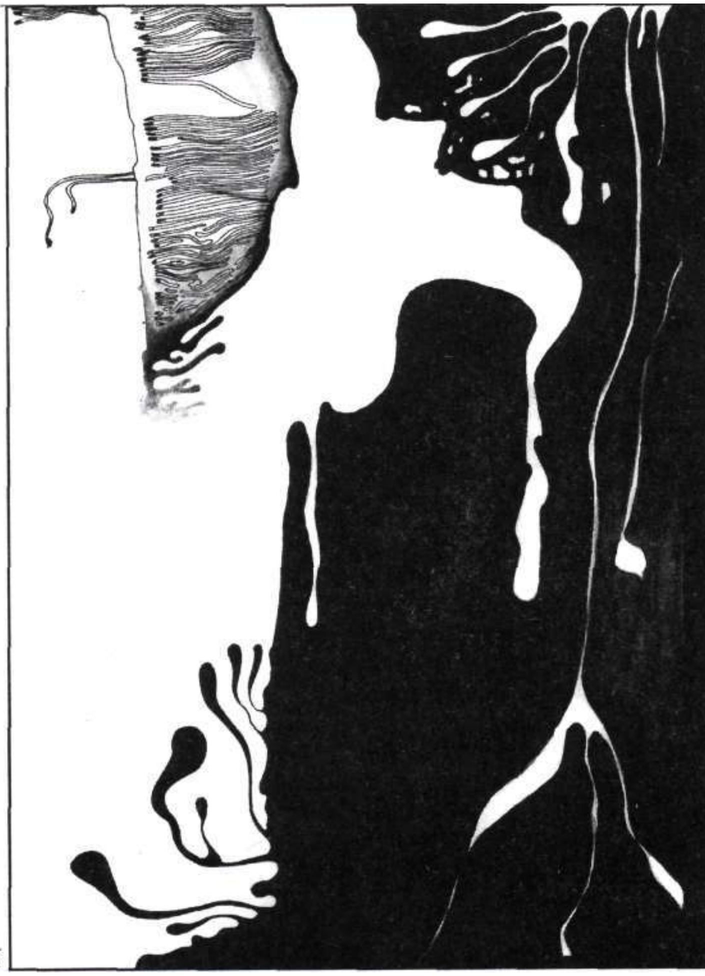
1



2





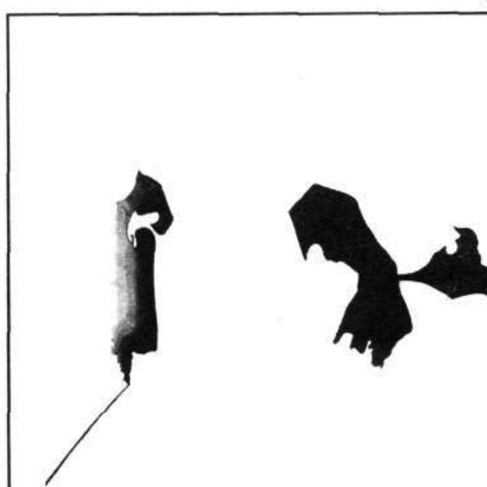


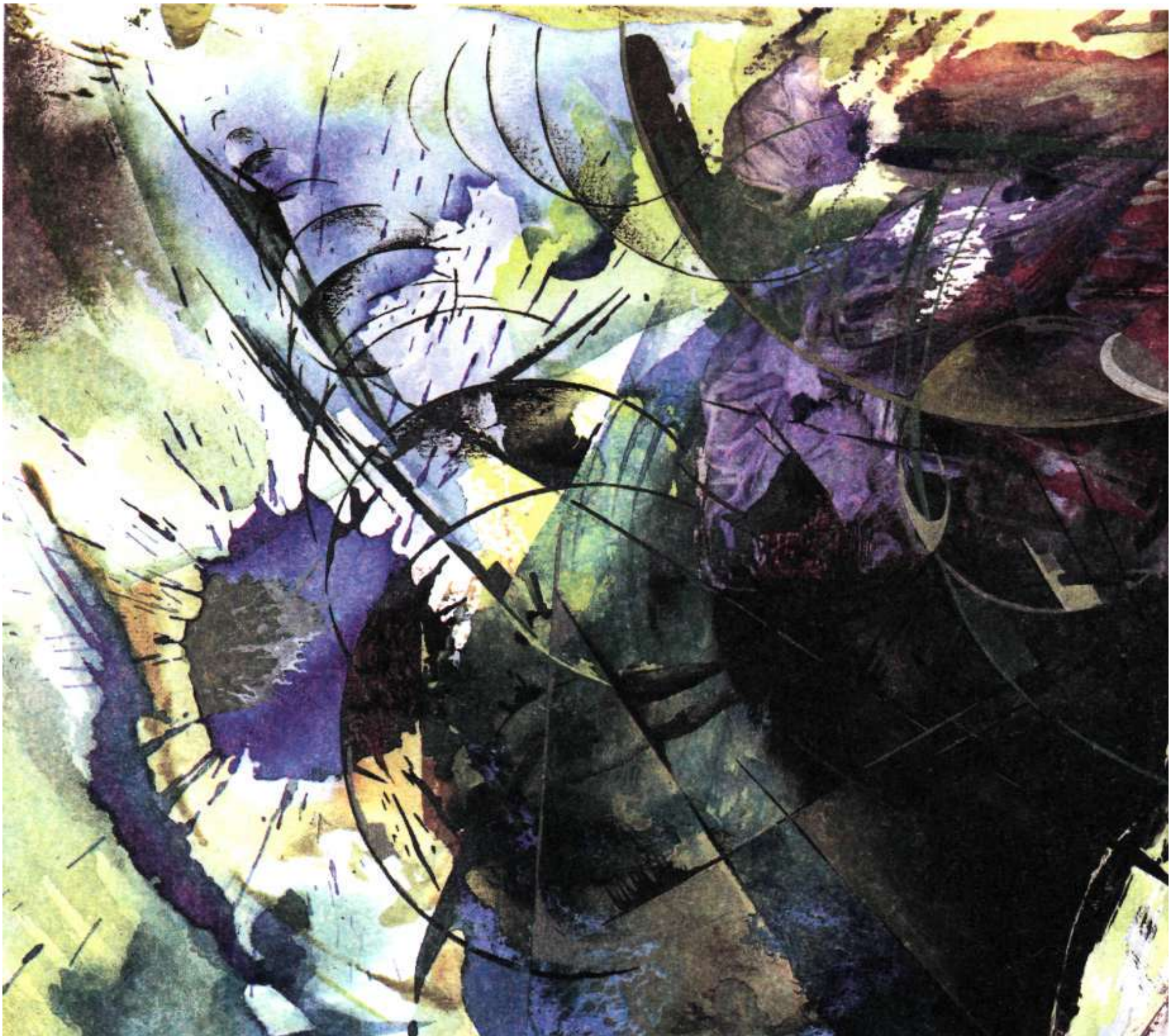
5

3

4







Тема 2
Формально-композиционное выраже



Методическая цель

Овладение формально-композиционными принципами и художественно-образными средствами визуального выражения свойств и состояний качественно различных явлений действительности.

Учебная задача и содержание работы

На основе содержательного анализа различных состояний человека и природы выявить наиболее существенные и значимые для их наглядно-образного представления качества, свойства, признаки и характеристики и определить необходимые художественно-композиционные средства и принципы для их визуального выражения.

После проведения этой работы построить два формально-композиционных произведения, адекватно отражающих степень визуальной активности и качественную специфику эмоционально-чувственного восприятия этих состояний.

Общие требования

1. При выборе состояний следует ориентироваться на достаточно отчетливое их различие по внутренней напряженности, динамичности, эмоциональной окраске, пространственной локализации, сложности, а также на возможность разностороннего и точного словесного их описания и перевода на язык формальной композиции.

2. Композиционные произведения должны быть построены в соответствии с понятием эмоционального стимула, и поэтому при их восприятии не должно возникать никаких предметных ассоциаций.

3. Особое внимание следует обратить на соблюдение всех методических процедур, связанных с логическим анализом тематического содержания задания и с художественно-композиционным его воплощением в целостную, наглядно убедительную форму образно активного произведения.

Состав работы

Две композиции в цвете на листах произвольного формата, выполненные в свободной графической технике (акварель, гуашь, пастель, темпера, кисть, перо, аэрограф и т.п.).

ние состояния человека и природы

Тема 2

Методические пояснения

С точки зрения общих целей и задач практического курса формальной композиции, а также методических принципов художественно-композиционного творчества дизайнера данное задание играет исключительно важную роль. Оно вводит студентов в круг процессов и явлений, которые составляют объективную основу психологических механизмов взаимодействия различных форм чувственного и понятийно-логического отражения. Эти механизмы обусловливают не только восприятие уже готовых композиционных произведений, но и сам процесс их творческого созидания. Поэтому от дизайнера требуется их глубокое осознание и целенаправленное практическое освоение.

Это тем более для него важно, что в процессе творческой деятельности многие компоненты и сама структура отражения (ощущения, восприятия, представления, понятия, суждения, умозаключения, установки, оценки, интерпретации, предвосхищения и т.п.) могут претерпевать существенные трансформации, что неизбежно оказывает влияние на качественные характеристики результатов творческого процесса. И для того, чтобы все эти объективные процессы, явления и механизмы эффективно использовать и направить на цели дизайн-деятельности, у студентов необходимо выработать устойчивый профессиональный навык их *осознанных взаимных преобразований,* т.е. навык управления ими.

По сути дела, особенности "технологии" таких преобразований определяют специфику любого вида творческой деятельности. Отличие этой "технологии" в дизайне, состоит в том, что сама структура взаимных преобразований различных форм отражения и их продуктов (образов, схем перцептивных действий, установок и пр.) выступает *как система методических процедур* профессиональной деятельности дизайнера и поэтому требует строгой функциональной организации в виде устойчивой логической схемы. В общем плане такая логическая схема представлена принятой нами методической формулой: осознать — прочувствовать — выразить (организовать). То, что в соответствии с данной формулой творческий процесс начинается не с традиционно принятых в психологии форм чувственного отражения, т.е. непосредственно с ощущений, восприятий, представлений, а именно с понятийной формы мышления, как раз и указывает на специфику деятельности дизайнера, на ее активно создающий, опосредованный характер.

Выполняя функцию целевой установки и определенной программы действий, эта методическая формула способствует доведению до сознания студентов того факта, что творческий процесс самостоятельного формирования предметных образов (как чувственных, так и умственных) зависит непосредственно от их способности *управлять* объективными механизмами чувственного и рационального отражения действительности. Эта способность определяется той степенью овладения процедурами преобразования представлений памяти, которая обусловливает активность творческого воображения дизайнера и продуктивность его деятельности.

Согласно теоретическим и экспериментальным исследованиям современной психологической науки, решающую роль в преобразовании представлений памяти играют такие механизмы, как категоризация, визуа-

лизация, вербализация, смысловая интерпретация, трансформация, а также основные формы синтеза образов-представлений в процессе творческого воображения: агглютинация (соединение несоединяемых в реальности качеств, свойств, признаков или частей предметов), гиперболизация, заострение, схематизация (сглаживание различий и выявление сходных черт предметов), типизация (выделение существенного, повторяющегося и воплощение его в конкретном чувственном образе). Для эффективного развития данной способности у студентов все эти механизмы и формы должны активно включаться в работу как вполне осмысленные методические процедуры, как непосредственное содержание осваиваемых принципов художественно-композиционной и формально-образной организации, органично воплощаться в образном содержании и знаковой форме композиционного произведения.

Ориентация практического курса формальной композиции на развитие у студентов профессиональной способности к сознательному синтезу образного и логического (на основе последовательного решения учебных задач, построенных в соответствии с тремя уровнями композиционного содержания категории меры), требует предельной активности в использовании одного из ключевых моментов обеспечения объективной связи чувственных и рациональных форм отражения — *механизм категоризации*.

Категоризация как процесс установления качественной определенности предмета (качественной меры) за счет процедур его выделения из окружающего мира, соответствующих категориальному запасу долговременной памяти субъекта, отнесения его к определенному классу явлений и предметов и окончательного определения его места в строго ограниченных пределах качества является для дизайнера весьма эффективным инструментом сознательной регуляции творческого процесса, в частности, художественно-композиционной и проектной деятельности.

Процедуры категоризации (овеществляясь в различных формах и средствах аналитической работы, при заполнении схемы-матрицы, а также в наглядно-образной форме самого композиционного произведения), позволяют свободно, избирательно и целенаправленно двигаться как от чувственных образов к теоретическому мышлению и творческому воображению, так и от абстрактно-логических понятий и категорий к чувственно-образному воплощению их существенного содержания в целостную и гармоничную предметную форму. Уже только то, что категоризация как процесс взаимных преобразований чувственных и рациональных форм отражения действительности содержит в себе реальный механизм включения образов-ощущений, образов-восприятий и образов-представлений в смысловую структуру человеческого знания, (обеспечивая тем самым их связь с общей системой знаний о сущности, назначении и функционировании различных классов предметов), превращает ее в один из важнейших компонентов "технологии" творческого мышления дизайнера и поэтому требует сознательного освоения в учебном процессе. Более того, обеспечивая активное осмысление единичных, разрозненных, калейдоскопических чувственных образов и их систематизацию, превращение в организованные знания, категоризация связывает чувственное отражение с *языком и мышлением*. Это позволяет выходить за пределы непосредственной чувственной информации и *предвосхищать, прогнозировать и целенаправленно* (т.е. сознательно) *формировать* новые, потенциально возможные, но пока непроявленные и потому невоспринимаемые свойства, качества и функции пред-

метов и явлений. А это уже не что иное, как интеллектуальное развитие творческой личности дизайнера и его профессиональной способности к активному, эвристически продуктивному *опережающему отражению действительности* в процессе предметно-преобразующей, культуросозидающей проектной деятельности.

Конечно, весь комплекс этих сложнейших вопросов профессиональной подготовки дизайнера не может быть в полном объеме решен только за счет цикла пропедевтических дисциплин. На это должна быть нацелена вся система предметов, методов и средств учебно-воспитательного процесса. Однако "стартовой площадкой", или фундаментом, для функционирования целостной модели творческой деятельности дизайнера должен быть практический курс формальной композиции.

Учитывая сложность психологии художественного творчества в целом и психологии художественно-проектного творчества дизайнера в особенности, педагог должен последовательно, от задания к заданию внедрять в сознание и учебно-практическую деятельность студентов ее основные принципы и, таким образом, развивать потенциал их творческого мышления и художественно-композиционного мастерства.

К сожалению, эта задача значительно усложняется вследствие негативного влияния на склад мышления студентов-дизайнеров традиционных нормативно-ремесленных методов их предварительной художественной подготовки. Там происходит стихийное развитие их творческого мышления под весьма сомнительным предлогом "бережного" отношения к их врожденной художественной одаренности, уникальности чувственного восприятия и индивидуальности эстетических оценок. Как правило, это приводит к тому, что в сознании студентов стирается грань между понятиями профессионального и любительского художественного творчества и формируется стереотип отношения к художественной деятельности в целом как к совершенно не зависимой ни от каких законов, принципов, норм, правил, факторов, а направляемой лишь талантом и субъективной волей самого художника.

Неприемлемость такой позиции в профессиональном творчестве дизайнера очевидна. Но если студенты решили стать профессиональными дизайнерами, то методика их подготовки должна кардинально изменить такой стереотип и вооружить всем необходимым для осуществления полноценной профессиональной деятельности. Именно по этой причине такое важное значение придается рассмотренному выше принципу категоризации (в единстве с визуализацией, вербализацией, актуализацией и другими процедурами взаимодействия форм чувственно-образного и рационально-логического отражения), который должен стать ведущим в системной организации работы студентов над любым практическим заданием и особенно по формальной композиции. Все выше изложенное обусловливает особенности учебно-методических установок, общие требования к выполнению настоящего задания, а также его место, роль и значение в последовательном освоении основ профессиональной грамоты .

Поскольку студенты впервые сталкиваются с подобного рода проблемами, то им предлагается тема, содержание которой заведомо должно быть им достаточно хорошо известно по личному опыту. Из формулировки задания следует, что студенты должны построить два формально-композиционных произведения, в которых бы нашли убедительное художественно-образное выражение два качественно различных состояния — состояние человека и состояние природы. В задании не указывается, какие конкретные состояния будут включены в работу. Это полностью за-

висит от выбора каждого студента. Важно лишь позаботиться о том, чтобы эти состояния действительно принципиально отличались по своему характеру, сложности и активности и чтобы сам студент мог без особых затруднений, полно и живо описать их в словесной форме. Поэтому желательно, чтобы это были не смутные, причудливые или какие-либо экстравагантные состояния, а вполне ясно представляемые и легко терминологически определяемые, относящиеся к разряду нормальных и общеизвестных чувств и переживаний человека (например, восторг, страх, радость, тоска, тревога, усталость, обида и т.п.). Что касается природы, то здесь тоже достаточно большой выбор как различных состояний времен года (первый снег, золотая осень, летний зной, ранняя весна, цветение садов, пурга и т.п.), так и всевозможных суточных явлений (лунная ночь, туманное утро, пасмурный день и пр.), не говоря уже о так называемых вневременных явлениях типа ураганного ветра, гнетущей тишины, безбрежного простора и пр.

Дальнейшая работа с выбранными состояниями предусматривает проведение детального анализа их смыслового содержания и здесь важно отчетливо понимать особенности как самого предмета исследования, так и способов его проведения. Дело в том, что в предыдущем задании анализ проводился на конкретном, наглядно-чувственном материале живописного произведения, которое обладало всеми свойствами и признаками предметной реальности, к тому же уже прошедшей творческую художественно-композиционную переработку и потому выступающей в обобщенной, гармоничной, целостной и образно-выразительной форме. Это давало студентам возможность оперировать с произведением, как с реально существующей, внешне зафиксированной предметной данностью, активно и последовательно используя всю полноту форм отражения действительности в соответствии с известной в теории познания логической схемой: от живого созерцания — к абстрактному мышлению и от него — к практике. При этом результаты анализа и практической художественно-композиционной деятельности, а также адекватность выбора средств и способов их достижения можно было достаточно легко оценивать, используя в качестве критерия предмет-оригинал, т.е. живописное произведение.

Теперь же ситуация в корне меняется. В качестве исходного предмета анализа уже выступают сугубо субъективные представления памяти, объективированные в форме дискретных образов и общих понятий, обозначающих те или иные состояния человека или природы. В связи с этим вся исследовательская работа студентов должна полностью уйти во внутренний план, превращаясь в самонаблюдение (рефлексию), самоанализ, самооценку, самоконтроль в сфере хранящихся у них в памяти субъективных образов ощущений, восприятий, представлений, перцептивных схем и имеющихся знаний.

Изменение качественной специфики предмета исследования закономерно потребует изменения и способов его осуществления. Это значит, что вся система исследовательских операций, процедур, действий (включающая категоризацию, визуализацию, вербализацию и т.п.) будет теперь ориентироваться преимущественно не на расчленение изначально целостной образной структуры предмета-оригинала, как это было в описанном выше случае. Все будет направлено на регистрацию, выделение, сравнение, отбор, преобразование, перенос, совмещение, группировку, активизацию, упорядочение, соподчинение, формализацию, фиксацию наибо-

лее существенных элементов, качеств, сторон, свойств, признаков, характеристик, которые хранятся в "кладовой" индивидуального опыта каждого студента и которые в совокупности помогут им сформировать в своем воображении содержательно емкий, целостный образ-представление, соответствующий выбранному для работы состоянию. Совершенно очевидно, что в этом случае основным критерием соответствия полученного образа-представления и сформированного на его основе композиционного произведения выбранному для работы состоянию будет выступать общечеловеческое понимание его сущности, выработанное всем ходом культурно-исторического процесса.

Операционально-деятельностные аспекты перечисленных выше процедур (регистрации, выделения, переноса, преобразования, упорядочения, соподчинения и т.д.) имеют исключительно важное методическое значение для художественно-композиционного творчества дизайнера. Именно в них заключен *процессуально-организующий механизм* всех основных категорий и принципов формальной композиции. В них находит конкретное воплощение *диалектика процессов становления и организации художественно-композиционной образности,* а также воплощения его результатов в чувственно-наглядной форме конкретного композиционного произведения. В этом задании данным механизмам отводится ведущая роль именно как *первичным, базовым* формам взаимных преобразований чувственного и рационального отражения, на которых будет основывается вся последующая работа над любым заданием по формальной композиции. Это и заставляет уделять так много внимания данным вопросам при разъяснении студентам методического смысла настоящего задания и постоянно напоминать о них во время консультаций и коллективных обсуждений результатов работы.

Опыт показывает, что основные трудности студенты испытывают на стадии анализа состояний и их описания с фиксированием существенных свойств и средств выражения в схеме-матрице из-за неопределенности, смутности и высокой степени субъективности их индивидуальных' образов-представлений, а также ограниченности (нередко даже откровенной скудности) словарного запаса. Причем замечено, что позитивные состояния (типа радости, восторга, удовольствия и пр.) более ярко представляются в образной форме, однако при этом их словесное описание оказывается наиболее затруднительным. При негативных состояниях наблюдается обратная картина. Очевидно, человеку вообще более свойственна активность рациональных форм отражения (т.е. преднамеренное осмысление, осознание, логическое "препарирование") именно в тех ситуациях, когда он встречается с проблемами неудовлетворенности, конфликта, противоречия, страдания, и поэтому в системе его понятийного аппарата все эти состояния представлены более емко и богато. И в первом, и во втором случае выйти из затруднения можно с помощью использования опыта всей группы студентов, вовлекая их в интенсивные дискуссии, обсуждения, самооценки и критические рассуждения по поводу проводимой работы, стимулируя их речемыслительную активность.

Приступая к практическому выполнению композиционных произведений, студенты должны ясно понимать, что формально-композиционное выражение состояния человека и состояния природы требует различных форм организации художественно-графического материала не только по масштабности, сложности, материальной фактурности и т.п., но и в соответствии со спецификой их визуального восприятия. Ведь первое относится к внутреннему, визуально ненаблюдаемому, а второе — к внеш-

нему, наблюдаемому явлению действительности. Поэтому несмотря на то, что обе композиции должны быть формальными, студентам предстоит определить меру их изобразительности и выразительности по отношению друг к другу. Иными словами, не решив вопросов, связанных с выбором конкретных принципов организации композиционных произведений и ориентации их на определенный тип восприятия, студенты не смогут успешно справиться с поставленными задачами и тем более убедительно обосновать принимаемые ими композиционные решения.

Особое внимание на этой стадии работы педагог должен обращать на то, чтобы студенты стремились к достижению точного соответствия между содержанием текстовых материалов и самим композиционным произведением. Зачастую именно здесь таится опасность грубых ошибок и "творческих метаний" от одного неудачного решения к другому из-за неумения вести работу планомерно, от общего к частному, постоянно контролируя степень соответствия полученных результатов с поставленной методической целью в соответствии с требованиями единства формы и содержания, сущности и явления, предмета и его субъективного образа. Во время исполнительной части работы важно поддерживать высокий эмоциональный тонус у студентов, их нацеленность на выполнение композиции как бы "на одном дыхании".

В процессе работы над заданием студенты невольно сталкиваются с таким широким кругом проблем, которые они не в состоянии полноценно решить в силу своей профессиональной неподготовленности, и это должно стать для них своеобразным "сигналом тревоги". Педагог должен всячески этому способствовать, обращая внимание на сложность и серьезность их профессиональной деятельности в области художественно-композиционного формообразования и проектного творчества. Если студенты осознают наличие у них таких проблем, то это даст возможность эффективно раскрыть их сущность при выполнении последующих заданий и за счет этого повысить продуктивность освоения тех методологических принципов и средств, которые непосредственно нацелены на решение этих проблем.



1



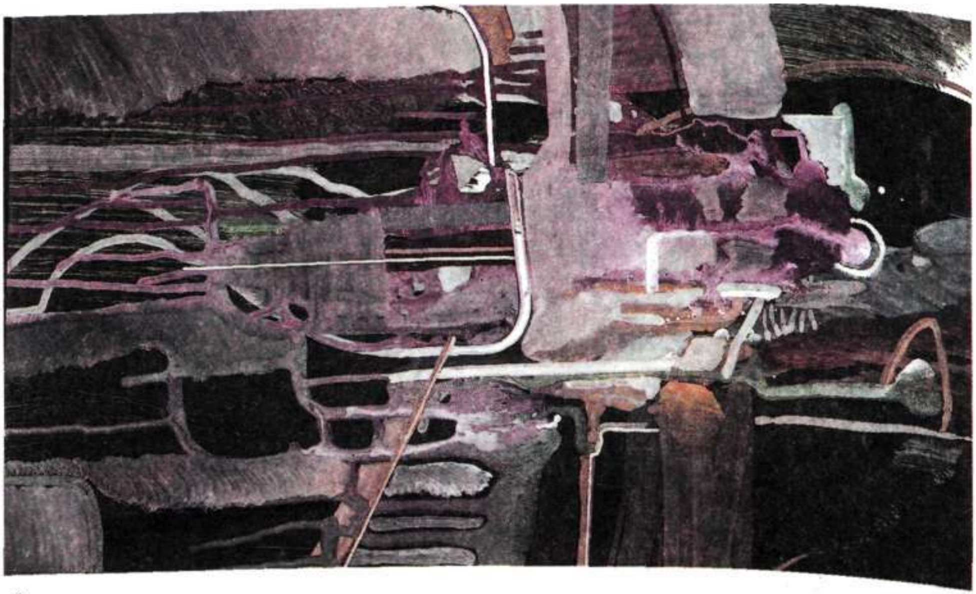
2



3

Состояние человека

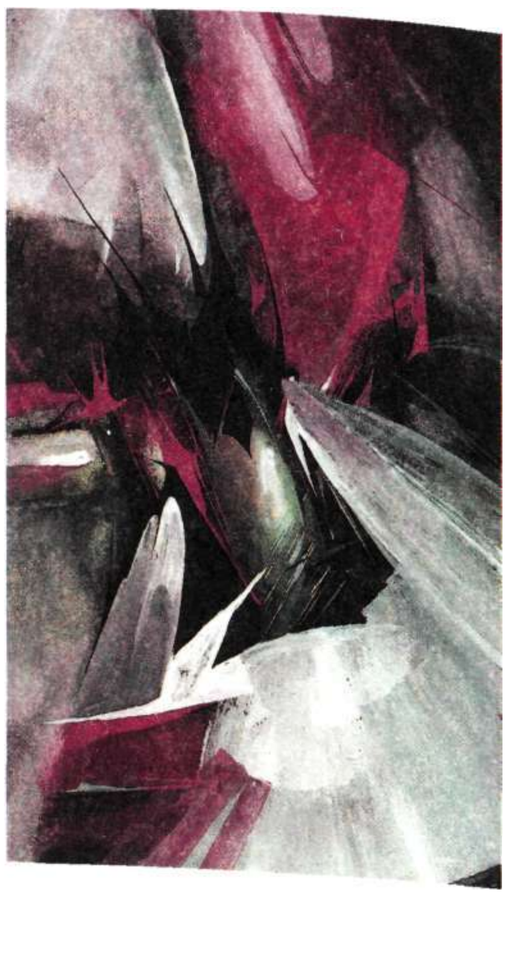
1. Нежность
2. Напряженное ожидание
3. Возмущение
4. Обида
5. Веселье
6. Страсть



4



5



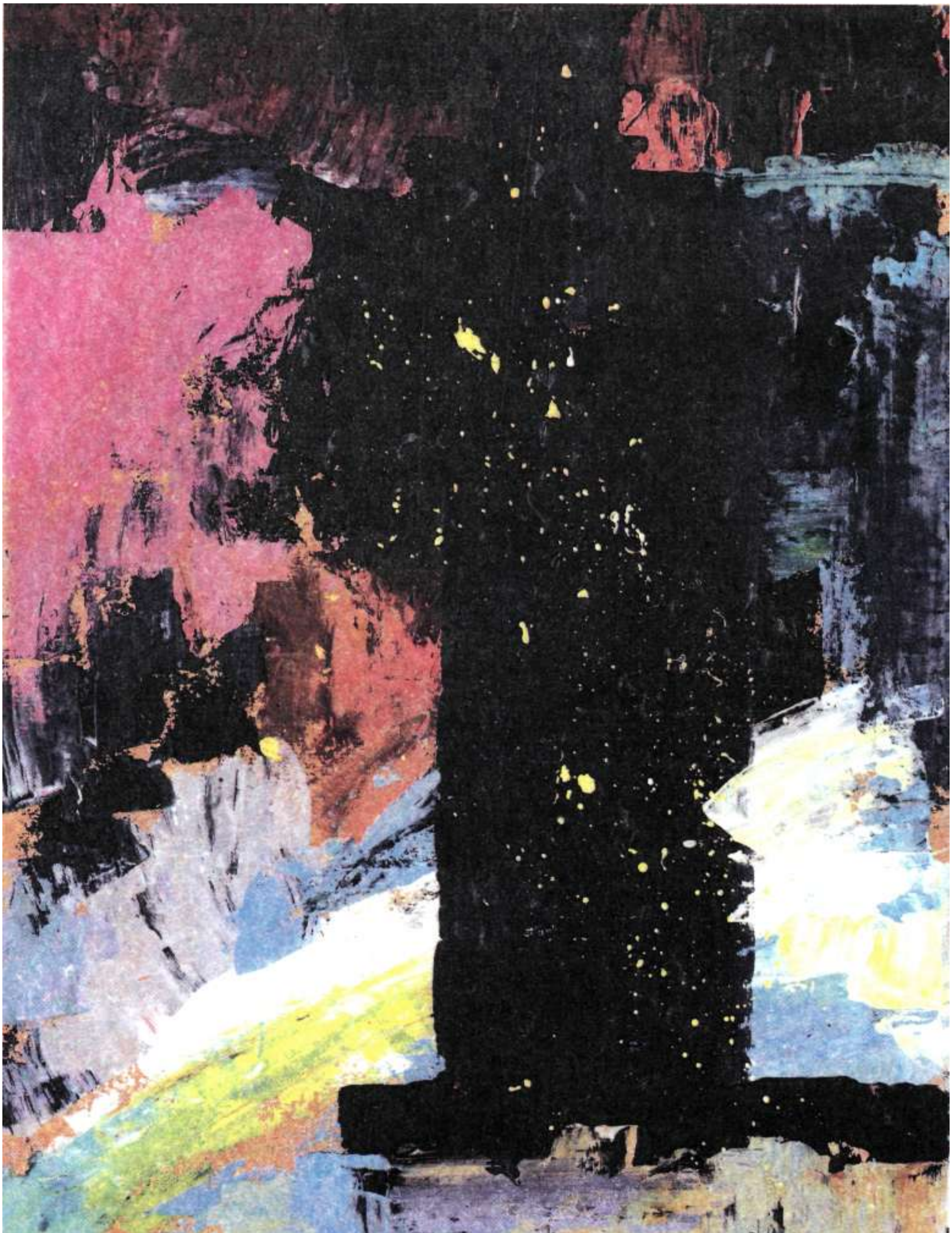
6



Торжественность



Весенний паводок



1



2

Состояние природы

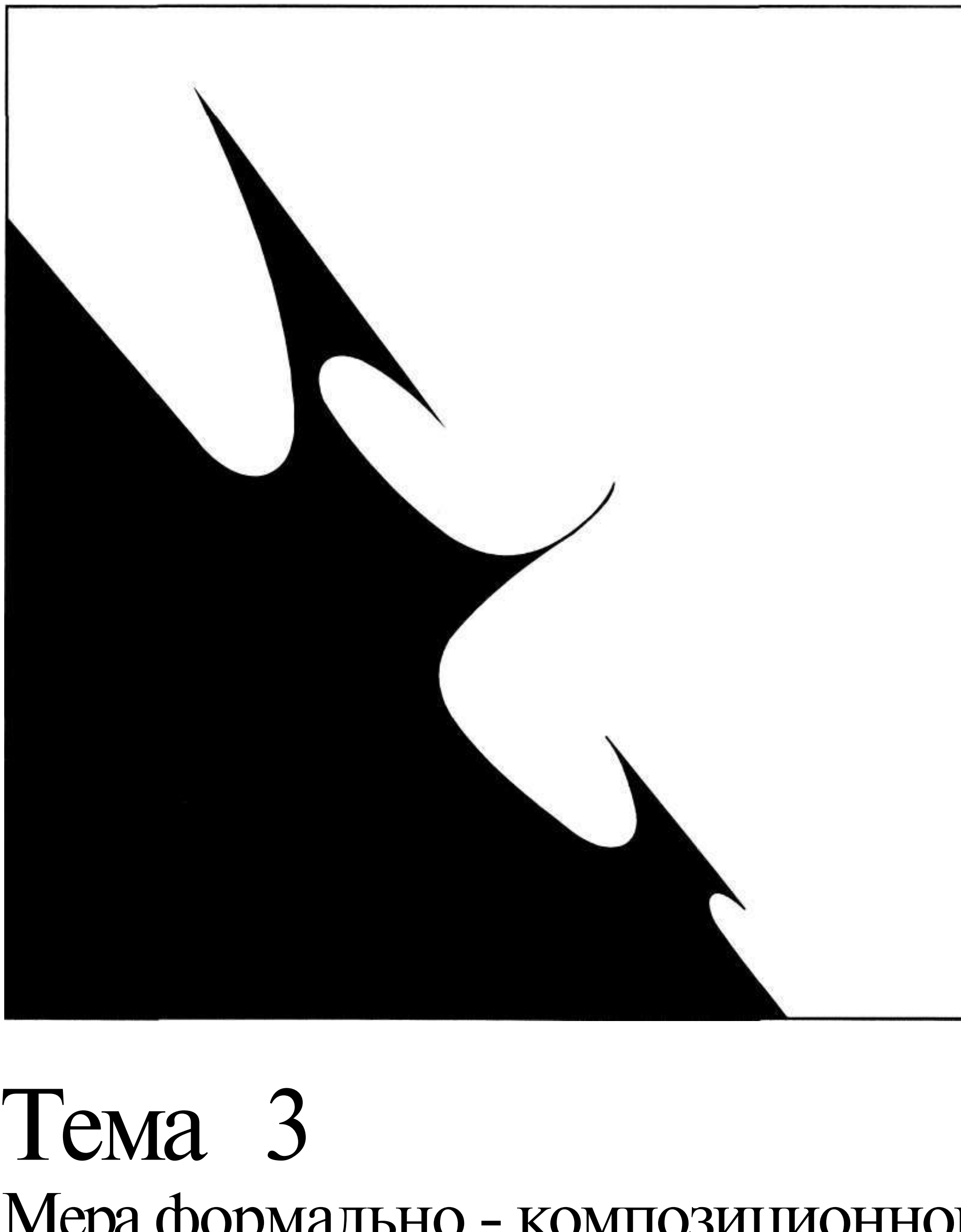
1. Старый парк
2. Зной (тропический лес)
3. Мокрое утро
4. Свежий ветер

3

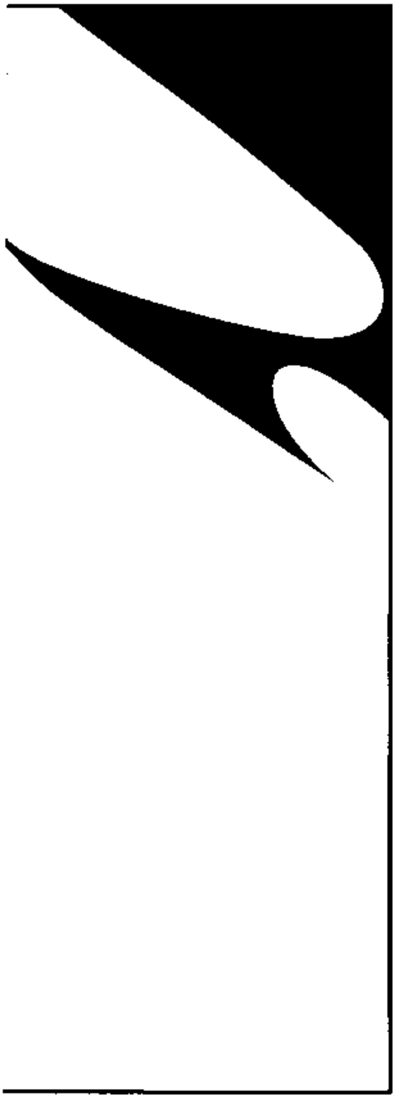


4





Тема 3
Мера формально - композиционной отношений «элемент-пространство»



Методическая цель

Практическая проработка категории качественной меры на содержательном материале трех основных видов художественно-композиционной организации произведения — сюжетном, монтажном и формальном, а также приобретение творческих навыков построения формальной композиции в соответствии с требованиями визуальной целостности, художественной выразительности и эстетической ценности.

Учебная задача и содержание работы

Необходимо построить три композиционных произведения с ясно выраженными тремя принципиально различными отношениями между элементами и пространством:

а) доминантность элемента;

б) доминантность пространства;

в) органическое единство композиционных отношений элементов и пространства.

Общие требования

1. Выбор средств формально-композиционной организации и художественно-образной выразительности для каждого произведения должен осуществляться исходя из необходимости обеспечения качественно различного их восприятия.

2. Процесс построения композиционных произведений должен протекать за счет сознательного управления интенсивностью и направленностью силовых линий и полей, а также тонких изменений качественных и количественных характеристик элементов и их общей композиционной активности.

Состав работы

Три композиционных произведения произвольного формата, выполненные в черно-белой графике и имеющие на тыльной стороне всю необходимую текстовую информацию.

взаимообусловленности

Тема 3

Методическое пояснение

Поскольку тема данного практического задания непосредственно связана с таким специфическим понятием композиции, как качественная мера, и в процессе его выполнения студенты впервые встречаются с реальными проблемами построения формальной композиции на базе внутреннего категориального содержания, то для успешного проведения учебной работы потребуются достаточно подробные теоретические и методические объяснения.

Первая трудность, с которой сталкивается сам педагог уже при выдаче задания, состоит в том, что основная масса студентов не в состоянии быстро и легко перейти от традиционных представлений о композиции в области изобразительного искусства к понятию формальной композиции (даже несмотря на то, что все они к этому времени знакомы с материалом соответствующего теоретического курса).

Дело в том, что их чувственное восприятие и мышление цепко держатся за предметно-фигуративные, наглядно-образные способы отражения окужающей действительности со всеми ее конкретно-реалистическими атрибутами, свойственными изобразительному искусству в целом. Поэтому неудивительно, что в противовес этому для многих студентов формальная композиция кажется бессодержательной, беспредметной, эмоционально "раскованной" и чуть ли не "йарочито бездумной мазней" художников-абстракционистов(как считает большинство непосвященных зрителей) или, в лучшем случае, орнаментально-геометрической стилизацией из области декоративно-прикладного искусства. Все это дает о себе знать в первых же поисковых эскизах и проявляется в виде эклектического нагромождения одного, другого и третьего. Требуется немало усилий, чтобы направить процесс их творческих поисков *в нужное русло.*

Необходимо на конкретных примерах их собственных ошибок показать, а также убедить студентов в том, что русло это проходит не в стороне от исторически сложившихся форм художественного отражения действительности, а по самой его сердцевине, которая носит название "профессиональная грамота". Формальная композиция, таким образом, ни в коем случае не отрицает, не игнорирует и не аннулирует художественно-композиционный опыт прошлого, а теоретически осмысливает его, обобщает, организуя в специальную систему, направляет на профессиональные цели дизайна.

При этом профессиональные основы формально-композиционной грамоты методически должны изучаться таким же образом, как, например, язык и литература в общеобразовательной школе. Ведь дети также начинают изучение грамматики языка, уже овладев разговорной речью (со всеми ее жаргонными выражениями, словами-"сорняками", с местными диалектами и т.п.), и их грамотность обеспечивается за счет изучения формально-логических правил, закономерностей и норм построения языковых форм общения. Благодаря этому они узнают не только то, *как* правильно поступать в том или ином случае, но и начинают понимать, *почему* это нужно делать так, а не иначе. Переходя от изучения непосредственно грамматики языка к различным формам его функционирования (научные, литературно-художественные, поэтические и т. п. тексты), они постигают строгую причинную зависимость разнообразных языковых форм вы-

ражения мысли от ее содержания, целей сообщения и особенностей ее восприятия в конкретных коммуникативных процессах. Как видим, здесь есть прямая анология с процессом освоения студентами формально-композиционной грамоты, и эту аналогию (как наиболее близкую и понятную им из школьного опыта) следует активно использовать при объяснении смысла выполняемой ими работы.

Необходимым и решающим условием успешной работы студентов является ясное понимание ими формально-композиционного содержания и методического смысла ключевых понятий данной темы: качественная мера, вид композиции, принцип организации, элемент, пространство. Все эти понятия должны находиться в тесном взаимодействии, а не оставаться в виде обособленных теоретических конструкций.

Понятие качественной меры должно раскрываться через конкретное содержание тех характеристик, которые определяют существование *любого художественно-композиционного произведения,* т.е. речь должна идти о зрительной целостности, художественной выразительности и эстетической ценности. Важно показать, что без этих характеристик композиция вообще не существует как особая качественная определенность, поскольку перестают действовать законы ее внутренней структурной организации и прекращается ее внешнее функционирование как целостного системного образования. Эта жесткая, однозначная взаимосвязь внутреннего (структура) и внешнего (функция) в композиции и регулируется законом меры, который задает пределы качественных и количественных изменений композиции как в целом , так и в каждого ее элемента, свойства, состояния. В связи с этим содержание качественной меры может быть эффективным не только как *общий критерий оценки* результата работы (т.е. выступать основанием ответа на вопрос, является или нет полученное произведение композицией по определению), но и как реальная *программа действий* при приведении композиционного материала в состояние его гармонической организованности. Иными словами, содержание категории качественной меры позволяет четко обозначить общее "художественное пространство" бытия композиции и обеспечить необходимую "чистоту" и ясность въдения диапазона ее внутренних потенциальных изменений и основных модификаций.

Для того, чтобы дать возможность студентам проникнуть в содержательную глубину этого "жизненного пространства" композиции и непосредственно соприкоснуться с наиболее типичными проявлениями законов качественной меры, задание предусматривает построение трех произведений в соответствии с тремя основными видами композиционной организации; сюжетной, монтажной и формальной.

Прежде чем разъяснить студентам, в чем состоит их наиболее существенное различие, нужно показать, что в каждом из названных видов композиции содержание качественной меры (меры художественности) модифицируется, изменяется и приобретает ярко выраженную специфику в зависимости от характера отношений трех фундаментальных составляющих любого процесса визуальной коммуникации:

а) *цели и содержания* визуального сообщения;

б) *типа восприятия* визуальной информации потребителем (реципиентом);

в) *формы организации* носителя визуальной информации.

Поскольку *форма организации* носителя информации является интегральной, т.е. воплощающей свойства двух других составляющих ком-

муникативного процесса (т.е. цели и содержания визуального сообщения и типа восприятия), то она выступает непосредственным *выразителем меры* их взаимоотношений, для обеспечения которой требуются определенные художественно- композиционные принципы и средства.

Исходя именно из этого и следует разъяснить студентам специфику каждого вида композиционной организации. С методической точки зрения важно показать, что СЮЖЕТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ строится на тех же принципах, что и всякое *литературное повествование,* в котором участвуют реальные персонажи. Их отношения и действия взаимообусловлены, и поэтому восприятие персонажей требует своеобразного "прочтения", "осознания" связей между ними и определения роли каждого из них в этих отношениях. Здесь всегда присутствует момент противостояния, противопоставления одного другому. Однако это противостояние служит не взаимоотрицанию, а наоборот, взаимоутверждению, взаимообоснованию и выявлению их индивидуальных качественных характеристик. В таком повествовании нет ничего, что было бы безразличным, инородным, чуждым для выявления сущности отношений между персонажами, а поэтому их взаимодействие как бы выделено, "выхвачено" из какого-то более общего содержательного контекста, благодаря чему всегда сохраняется представление о том, что это лишь *фрагмент,* часть какого-то более обширного контекста. Сюжетная композиция предполагает ее пристрастное, заинтересованное восприятие; здесь всегда присутствуют момент сравнения, сопоставления персонажей, желание зрителя внимательно рассматривать произведение, напряженно вникать в его смысл, стремление понять суть воспринимаемого. С точки зрения психологии восприятия, это как бы панорама самой реальной жизни в ее материальной трехмерности, событийной значимости для зрителя, хотя для него совершенно ясно, что это не сама жизнь, а картина, изображение, жизнеописание, жизнепредставление. В этом изображении, на картине, жизнь присутствует в "снятом" виде, то есть в художественно преобразованной, обобщенной форме, а поэтому выглядит типичнее, выразительнее, существеннее, чем в самой реальности.

Совершенно иной, прямо противоположный тип восприятия предполагается в МОНТАЖНОЙ КОМПОЗИЦИИ. ЭТО, как правило, не повествование, а *констатация* визуального факта, фиксация внимания на его непосредственной данности, однозначности, одномерности, завершенности, ограниченности, автономности и самодостаточности. Если сюжетную композицию "рассматривают", "прочитывают", "прослеживают", то монтажная композиция (в ее наиболее простом, чистом виде) сама "бросается в глаза", воздействует как вспышка, команда, сигнал — одномоментно и однокачественно. Она обращена не к чувству, а к глазу с целью его активного, целенаправленного возбуждения как органа зрения, воспринимается как единый аккорд, не приглашая взгляд проникнуть во внутреннюю структуру своего построения.

Даже в наиболее развитых формах (например, в оформительском искусстве, визуальных коммуникациях, знаковых системах, полиграфической продукции и т.п.) принцип монтажной организации используется для достижения наибольшей стабильности, самостоятельности, индивидуальной значимости всех объединяемых в одно целое визуальных форм, составления из них "группового портрета" на котором никто не должен "мешать" друг другу. Это как раз тот вид композиционной организации, который отождествляется с понятием компоновки, составления, соединения.

Принципы организации и характер восприятия ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ отличаются тем, что в ее основе лежит не повествование и не констатация факта, как в первых двух, а сам *процесс становления,* порождения, происхождения качества художественности и композиционности визуальной формы в единстве с *ее собственным* эмоционально-чувственным содержанием. Весь композиционный процесс здесь подчиняется не логике сюжетного повествования об отношениях внешних для зрителя персонажей (за жизнью которых он наблюдает со стороны, как в первом случае), и не законом контрастного противопоставления некоторого визуального факта его воспринимающему как во втором случае, где зритель сам выступает в роли персонажа, действующего сообразно с характером активности данного визуального факта, а именно принципу *тождества,* предельного соответствия внутреннего, чувственного переживания человека самой природе художественности и композиционности с воплощенностью этого чувства в визуальной форме. Образно говоря, если сюжетная композиция строится как визуальное отображение чувства гармонии, то формальная композиция - как визуальное *воплощение гармонии самою художественно-композиционного чувства.*

Принцип формальной организации целиком и полностью зиждется на эмоционально-чувственном механизме установления качественной меры, поскольку и по композиционному содержанию, и по художественной форме он представляет собой лишь иную — визуальную — форму адекватного отражения художественно-образных явлений внутреннего мира художника. Поэтому такая композиция, строящаяся на принципах формальной организации, требует от студента наиболее целостного, органичного видения, тонкого эмоционального управления процессом взаимопроникновения, взаимопревращения элементов композиции, понимания и чувствования их как весьма подвижных, изменчивых по своей композиционной активности "зон концентрации эмоциональной энергии", способной то "растворяться" до состояния неразличимости, то "уплотняться" до степени визуальной наблюдаемости (и даже физической материальности). Композиционное произведение, построенное на принципах формальной организации (как и сама чувственная реальность внутреннего мира художника), отличается текучестью, пластичностью, "пульсирующей" линейной непрерывностью, единством и нерасчленимостью как целостный живой организм, существующий в своем естественном, многомерном пространстве.

Исторический опыт художественно-композиционного творчества дает немало ярких примеров построения произведений на принципах формальной организации, в частности, в живописи, поэзии, музыке, где физическая ткань предметов, красок, слов, звуков буквально растворяется в пространстве художественных образов, теряет свою рационально-практическую значимость и тем самым позволяет достигнуть полной гармонии внутреннего и внешнего, содержания и формы, идеального и материального в художественно-композиционном восприятии зрителем произведения. Не случайно этот исторический опыт оказал решающее влияние на процесс формирования основ художественно-композиционной грамоты дизайнеров.

При разъяснении специфики видов композиции важно избежать путаницы в понятиях "формальная композиция" и "принцип формальной организации". Первое имеет отношение к качественной характеристике композиционного произведения в целом с точки зрения его основ-

ного содержания. Здесь "формальность" композиции предполагает отвлечение, абстрагирование от любых смыслов и значений, непосредственно не относящихся к организации самой художественно-композиционной формы, а следовательно, связанных исключительно с содержанием законов, принципов и средств ее собственного строения. Поэтому все произведения, создаваемые в рамках практического курса композиции, не должны включать в себя какое-либо привнесенное извне содержание и в данном смысле являются формальными. В то же время "принцип формальной организации" хотя и является наиболее характерным для построения формальной композиции, однако он есть лишь частный случай композиционной организации наряду с сюжетным и монтажным.

Несмотря на то, что в теоретическом курсе эти виды композиции были достаточно подробно рассмотрены, студентам необходимо помочь глубоко осознать и практически связать данный материал с категорией качественной меры, а также воплотить его в конкретных работах. Как показывает опыт, это дается им нелегко. В данном случае существенную помощь педагогу может оказать обращение к упомянутым выше трем фундаментальным составляющим процесса визуальной коммуникации. Очевидно, изменение степени значимости этих составляющих в конкретном произведении будет обусловливать не только вид композиции и соответствующий ему принцип организации, но и меру отношений тех качественных характеристик, которыми определяется сама композиция, то есть зрительной целостностью (как типом восприятия), художественной выразительностью (связанной с организацией формы носителя) и эстетической ценностью (связанной с содержанием и целью визуального сообщения). Благодаря такому соотнесению можно легко "перебросить мостик" между видами композиции и принципами организации, с одной стороны, и модификациями качественной меры в контексте процессов визуальной коммуникации — с другой . Такое сопоставление позволяет показать, что установление качественной меры в каждом конкретном случае требует учета всех указанных обстоятельств и максимального их подчинения главной цели создания композиционного произведения. Только после полного уяснения студентами всего изложенного выше можно приступать к дальнейшему рассмотрению методических вопросов, связанных с выполнением данного практического задания.

Согласно формулировке темы задания, в качестве основных составляющих композиционного произведения должны выступать "элемент" и "пространство". Однако следует помнить, что таковыми они могут (и должны) стать лишь после определенных художественно-композиционных преобразований некоторого исходного материала. В качестве такого материала в цикле формально-графических работ по практическому курсу композиции может быть использовано лишь белое и черное как таковое, т.е. пока без всяких иных дополнительных свойств, характеристик и признаков. Таким образом, белое и черное — это основные (и единственные) "исполнители" будущего художественно-композиционного "спектакля", и только в зависимости от его "сценария", а также воли "режиссера-постановщика" (т.е. студента как автора композиционно-творческого процесса) они могут стать полноценными "действующими лицами", способными сыграть роль элемента и пространства.

Что касается "сценария", то он вполне конкретно определен в задании как требование построить три вида композиции : сюжетную, монтажную, формальную. Принципы их построения были уже описаны выше. Теперь следует выяснить, что собой должны представлять "дей-

ствующие лица", т.е. элемент и пространство, чтобы из простых "исполнителей" (как черное и белое) превратиться в "главных героев", которые будут или доминировать, или уйдут на второй план, или вообще сольются в одно неразрывное целое. Чтобы все это реально воплотилось в жизнь, черное и белое должны, очевидно, обрести ряд специфических свойств и признаков. Причем в каждом композиционном произведении свойства каждого из них будут существенно отличаться. Так, в частности, в сюжетной композиции белое должно концентрировать в себе основную активность, быть при восприятии организованнее и содержательнее черного, притягивать к себе взгляд и являться для него предметом заинтересованного наблюдения в качестве "главного героя" произведения. При этом черное должно играть роль аккомпанемента, т.е. "партнера", который в нашем композиционном "спектре" помогает выделиться, обеспечить "яркое звучание" "главному герою", способствуя в приобретении им визуальной значимости и весомости. Здесь белое должно выступать как положительное пространство, несущее основную смысловую нагрузку в общей композиционной организации произведения, и все его построение должно соответствовать названию произведения — "Доминанта пространства".

Поскольку в качестве белого используется лист бумаги, то студентам необходимо точно определить его формат (квадрат, горизонтально или вертикально вытянутый прямоугольник) и размер, соответствующий наиболее оптимальным условиям восприятия. Конкретное решение по данному вопросу следует принимать, учитывая все три композиции, которые по всем своим параметрам должны явно отличаться друг от друга. В сюжетной композиции пространственность белого должна создавать ощущение трехмерности и даже своего рода "телесной" поверхности, однако без допущения какой бы то ни было ассоциации с конкретными предметными формами. Данное требование вытекает из того очевидного факта, что композиция должна являться одновременно и формальной и построенной на принципах сюжетности, что в целом должно определять тип ее восприятия.

В монтажной композиции, где должен доминировать элемент, белое лишено всех выше названных свойств. Оно спокойно, бесстрастно, безразлично, в нем нет никаких "качеств" кроме собственной белизны; это застывшее, пассивное, "отрицательное пространство", оно присутствует в композиции лишь как подоснова, визуально нейтральный фон, не претендующий на какую-либо самостоятельную содержательную значимость, кроме как являться двухмерной плоскостью, на которой расположено черное. Черное как элемент здесь господствует безраздельно, оно доминирует и утверждает свою "единственность" и полную автономность. Его внутреннее строение логично, строго и однокачественно. Это сгусток уплотненной энергии, направляющей всю свою эмоциональную мощь навстречу взгляду. Он весь сконцентрирован во фронатльной плоскости и не проявляет ни какого видимого стремления развернуться вширь, двинуться вглубь или явно выплеснуть свою энергию в каком-либо другом направлении, кроме как навстречу зрителю. При этом не исключается возможность соприкосновения элемента (черного) с границами белой плоскости листа бумаги. Однако, вытесняя белое, не давая ему самостоятельного художественного звучания в композиционном целом, стремясь к предельному доминированию своей содержательной значимости, черное не может заполнить собой все пространство белого, ибо в таком случае оно лишилось бы возможности противопоставить

себя ему и за счет этого утвердить собственную безраздельную власть. Если сравнивать сюжетную, монтажную и формальную композиции в данном задании по степени их обшей тональной нагрузки или, точнее выражаясь, по количественному соотношению в них белого и черного, то данное соотношение можно было бы наглядно выразить так: монтажная — минимум белого и максимум черного, сюжетная — белое и черное в равных количествах, формальная — максимум белого и минимум черного. Разумеется, эти соотношения даны здесь с достаточной степенью условности, как общий ориентир, поскольку в каждом конкретном процессе создания композиционного произведения установление этих соотношений должно основываться на индивидуальном чувстве меры автора, в котором присутствует то "чуть-чуть", на котором зиждется гармония художествннокомпозиционной выразительности.

Монтажная композиция (как принцип организции) предполагает жесткую форму конструктивного построения, нарочитую искусственность и пластический геометризм, но не в виде сложной, многокомпонентной структуры, а как четкий, строгий знак, "вмонтированный", встроенный в двухмерное пространство белого листа, тяготеющий к уплощенности своего "физического тела". Поэтому степень сложности его построения не должна затруднять ясности и единовременности его визуального восприятия, не должна стимулировать "вхождение" взгляда во внутреннюю структуру составляющих его компонентов и, тем самым, на долгое время удерживать внимание зрителя, как это требуется в сюжетной композиции.

Обеспечение органической связи элемента и пространства в формальной композиции требует от студентов предельно ясного представления о специфике содержания понятия пространства в данном виде композиционной организации. Здесь белое (как носитель пространственности и ее выразитель) ни в коем случае не должно ассоциироваться с какой-либо предметной трехмерной формой ни, тем более, с материальной двухмерной плоскостью.

Пространственность белого в формальной композиции должно пониматься как некое высокочувствительное поле (своего рода "океан Соляриса"), обладающее свойствами потенциальной возбудимости, подвижности, текучести, реактивности. В своем изначально естественном состоянии это пространство находится для восприятия в покое, равновесии, равноактивности и равнозначности по всем трем измерениям. Однако все эти свойства присущи ему в наиболее полной мере лишь тогда, когда оно совершенно равномерно и не имеет какой-либо внешней ориентации, т.е. существует в наиболее статичной форме квадрата. Но стоит только задать ему заметную для глаза ориентированность (например, взяв лист бумаги в виде горизонтально или вертикально вытянутого прямоугольника), как оно сразу же лишается своего покоя, внутренне возбуждается, активизируется, несет в себе скрытую предрасположенность, предпосылку к определенному движению, а значит, и к определенному характеру его восприятия. Таким образом, находясь в таком, даже чистом исходном состоянии, еще до привнесения в него каких-либо элементов (то есть черного), оно уже как бы дает зрителю подсказку для определенного эмоционально-чувственного переживания и для общего характера динамики его развития. Поэтому должно быть совершенно очевидным, что прежде чем окончательно определить пропорции, размер и ориентацию конкретного "жизненного пространства" будущей композиции, необходимо заранее образно и наглядно представить себе и глубоко почувствовать его общий эмоциональный строй, сложность и характер динамики силовых линий и

активность силовых полей, наполняющих жизнью композиционное произведение и придающих ему художественно-выразительный смысл.

Вся последующая работа над построением формальной композиции ведется в направлении визуализации, графического выявления и "тонкости" управления активностью зон композиционного пространства, заставляя их оживать, "струиться" в нужном направлении и с нужной интенсивностью в соответствии с ранее задуманным образом действия. Всякое "прикосновение" к пространству (т.е. привнесение в него черного как визуально фиксированных элементов) должно быть настолько тонко взвешенным, прочувствованным, деликатным и ненавязчивым, чтобы ни в коем случае не нарушить той зыбкой грани, за которой как черное, так и белое способны обрести самостоятельную значимость и начать доминировать в композиционной организации произведения. Требуется обеспечить полную их композиционную равнозначность, полную взаимозависимость и взаимообусловленность и даже тождественность, несмотря на их изначально полную противоположность.

В данном задании композиционное произведение должно выражать внутреннюю процессуальную природу формального принципа организации, ту органичность отношений белого и черного, в которой черное лишь стимулирует и направляет движение белого, при этом давая ему полную свободу "плыть по воле волн", легко переливаться, не "перехлестывая" через края и не оставляя мертвых зон отрицательного пространства, полноценно функционировать, то уплотняясь, то растворяясь в виде ненаблюдаемых, но эмоционально значимых для восприятия силовых линий и полей.

Трудность построения формальной композиции данного вида состоит не только в требовании предельной утонченности соотношений белого и черного, но и в том, что композиция при этом должна в полной мере обладать активностью, художественной выразительностью и целостностью, как всякое художественно-композиционное произведение. Иными словами, основная сложность достижения требуемой качественной меры здесь заключается в том, что при всей специфичности и строгости критериев оценки она должна реализоваться в условиях предельно жесткого ограничения: минимум средств — максимум выразительности.

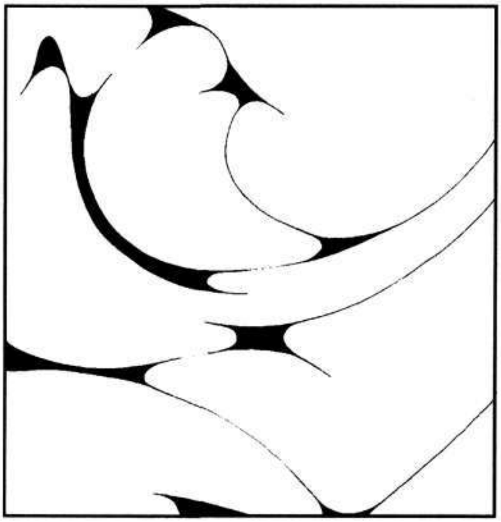
В целом, с точки зрения художественной образности, каждая композиция должна по возможности предельно выразить сущность того принципа, на котором она организована, и за счет этого быть легко распознаваемой благодаря точности и чистоте ответа на конкретно решаемую художественно-композиционную задачу. Это требование, как известно, относится ко всем работам практического курса формальной композиции, но особое значение оно приобретает именно в процессе проработки понятий качественной и количественной меры, где степень формализованное™ содержания наиболее высока.

Процесс работы над заданием строится в соответствии с общим методическим принципом: "осоознать-прочувствовать-выразить (организовать)". Очень важно поэтому проследить за тем, чтобы студенты ответственно отнеслись к анализу содержания темы работы и систематизации всего полученного материала путем составления схемы-матрицы. Поскольку все три композиции должны предельно отличаться друг от друга по всем основным параметрам, то при заполнении схемы-матрицы следует исходить из знакомой студентам по теоретическому курсу классификации основных категорий, понятий и средств формально - композицион-

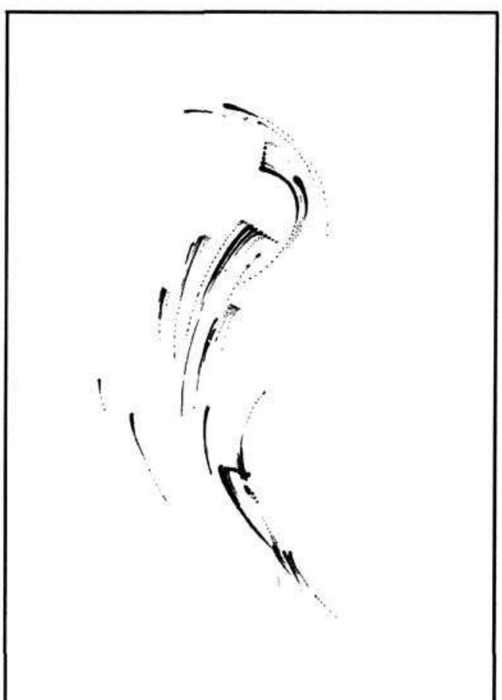
ной выразительности (качественная определенность материально-вещественных, знаково-информационных и процессуальных систем; качественная и количественная степень сложности; метрический, пространственный и временной масштаб; неограниченное, ограниченное и замкнутое пространство; контрастные, нюансные и тождественные отношения; симметрия, дисимметрия и асимметрия; геометрическая, скульптурная и структурная пластика и т.п.) которая строится на триадности и поэтому достаточно легко сопоставима с тремя видами композиционной организации.

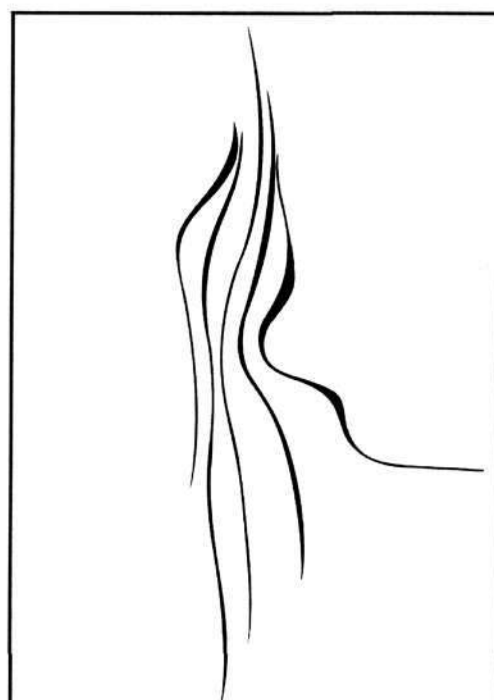
Во время консультаций желательно как можно чаще обращать внимание студентов на необходимость достижения ими в композиции полного соответствия содержания текстового материала форме его визуального воплощения. С самого начала они должны четко усвоить, что композицию *следует проектировать* (закладывая в нее совершенно конкретное содержание и находя необходимые для его адекватного воплощения принципы и средства формообразования), а не пытаться получить ее методом проб и ошибок в результате случайных озарений или спонтанного "брожения чувств" по поводу предложенной темы. Это задание из-за методической значимости решения данной проблемы играет исключительно важную роль, т.к. закладывает основы профессионального подхода дизайнера к осуществлению в творческом процессе синтеза образного и логического.

Органическое единство отношений «элемент-пространство»

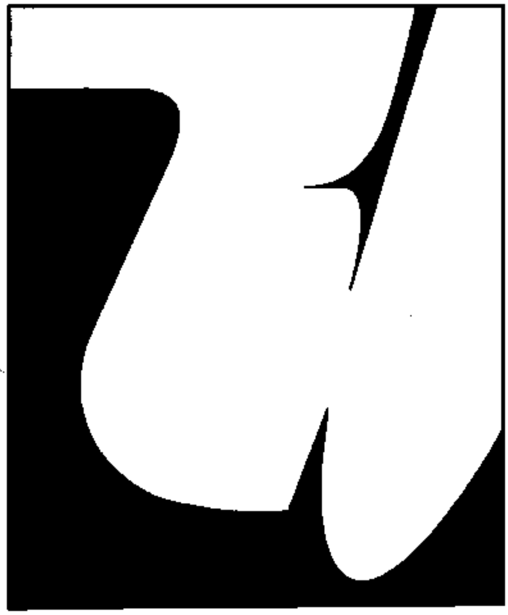


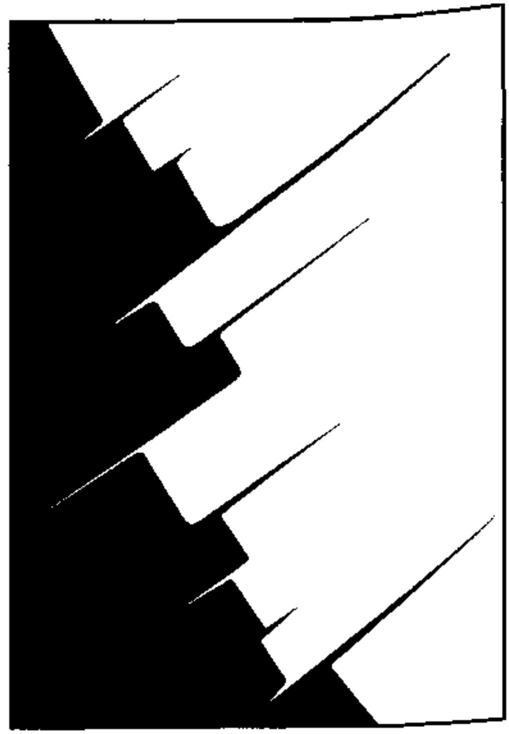


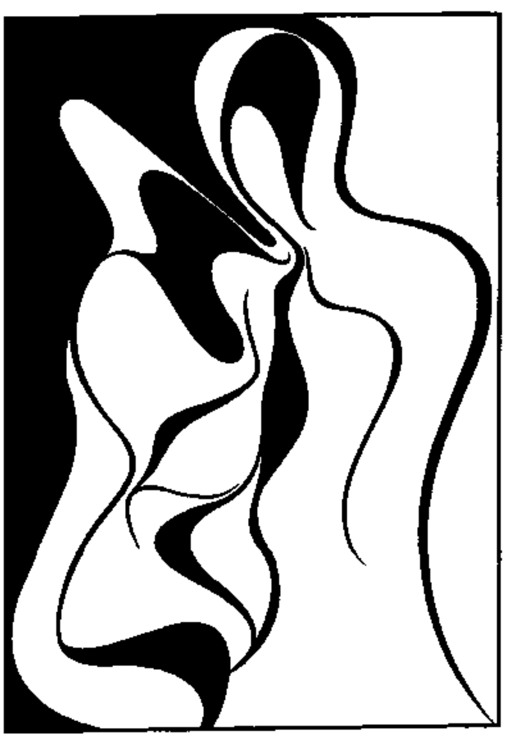


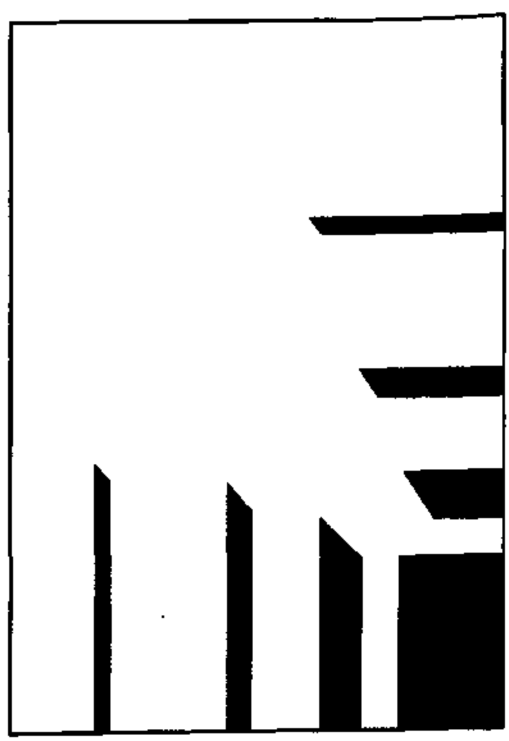


Доминантность пространства

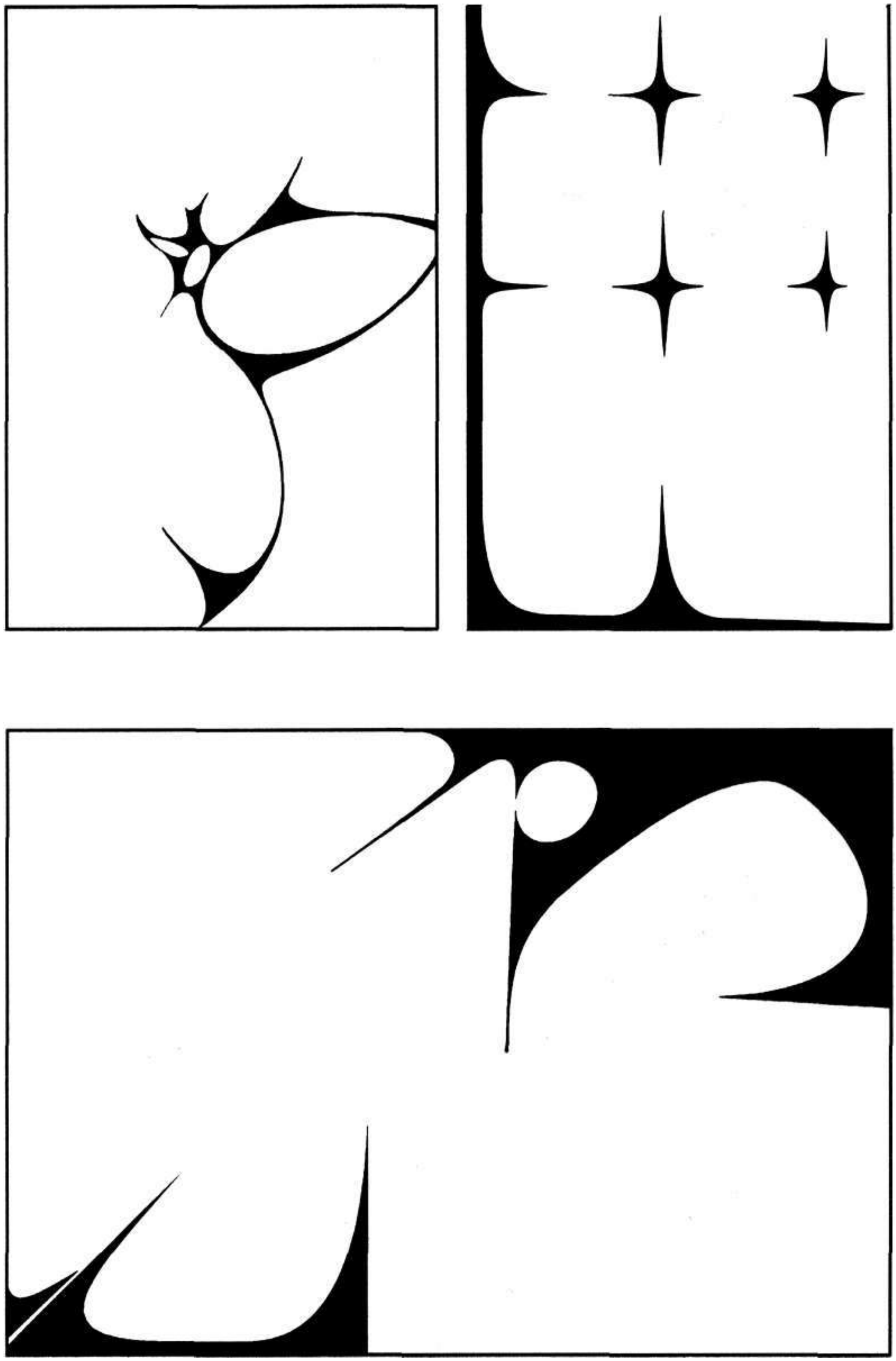


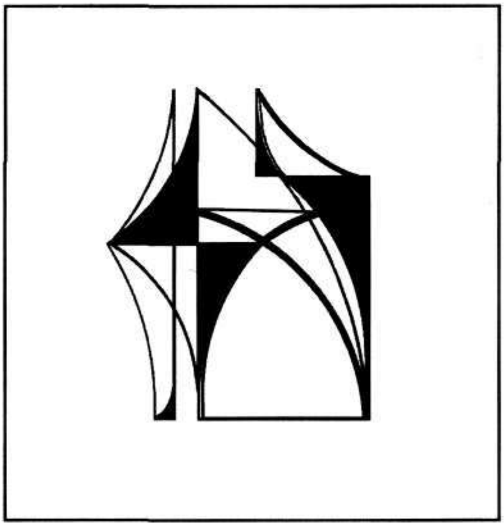


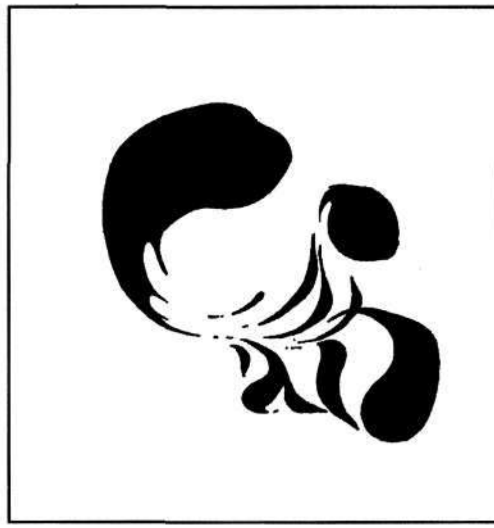




Мера формально-композиционной взаимообусловленности отношений "элемент — пространство".

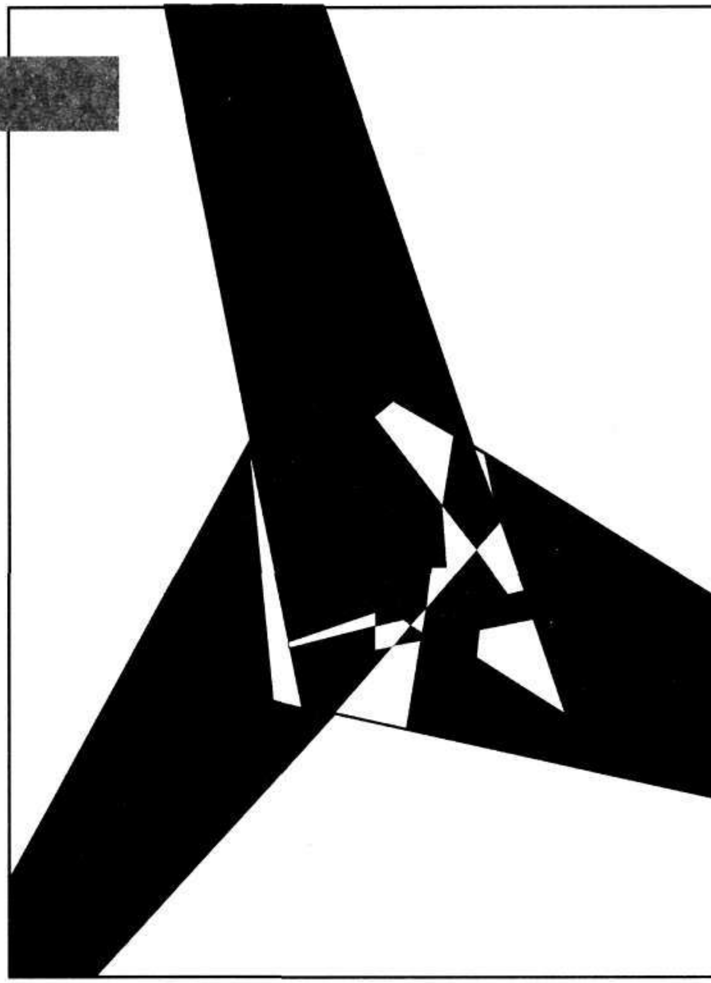


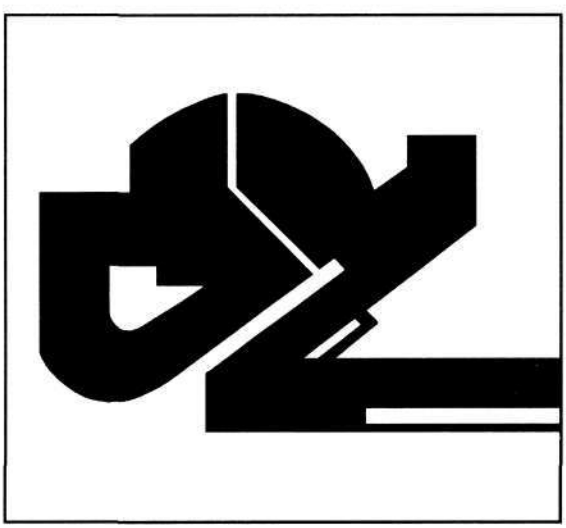


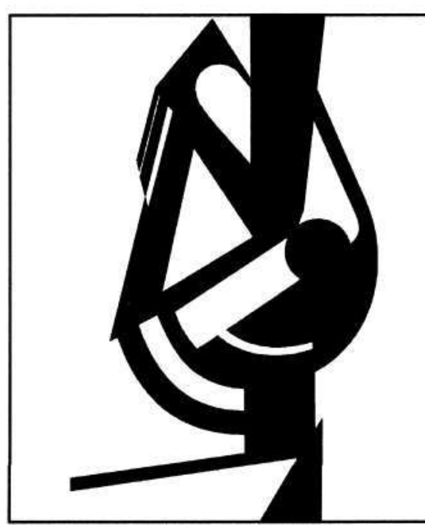


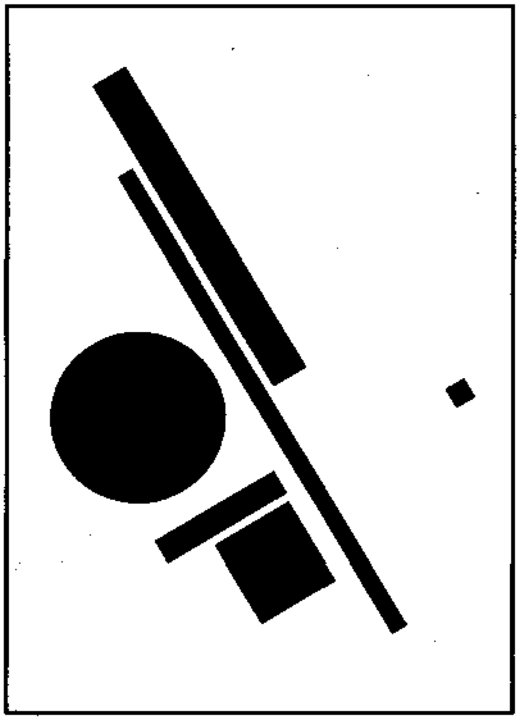


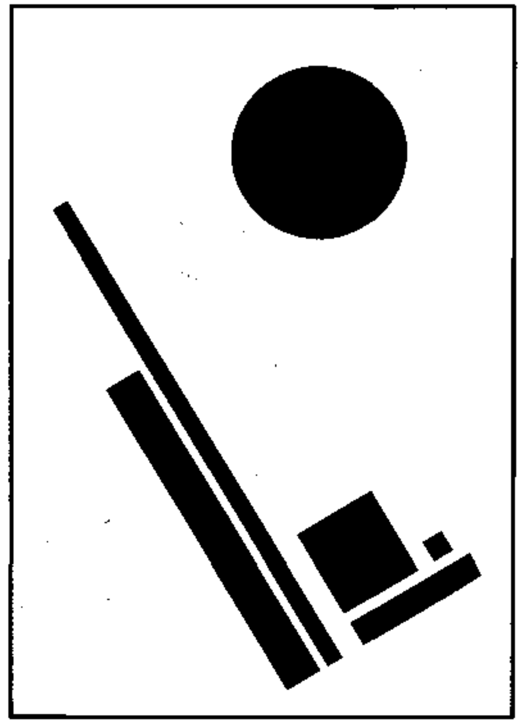
Доминантность элемента





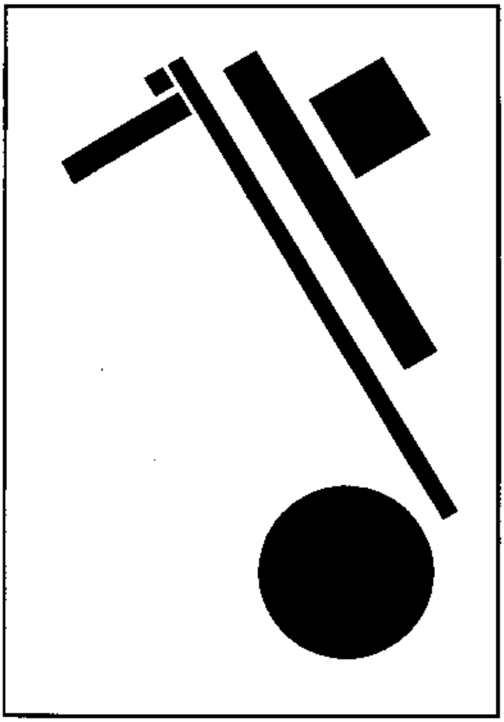






Тема 4

Организация доминантных отношений формальных элементов композиции.



Методическая цель

Овладение принципами формально-композиционной организации двухмерного пространства на основе процесса трансформации отношений главного и второстепенного в композиционном произведении.

Учебная задача и содержание работы

Построить три композиции, в каждой из которых добиться доминирующей композиционной роли: 1) большего элемента, 2) меньшего элемента, 3) зоны пространства — исключительно за счет различных способов их формально-композиционной организации на плоскости. На втором этапе работы в одной из полученных композиций, не изменяя ее общего композиционного решения, нужно осуществить смещение активной роли доминирующего элемента на противоположный элемент (например, с меньшего на больший или наоборот) за счет изменения внутренних характеристик композиционных элементов (тон, фактура, графическая структура).

Общие требования

1. Композиции выполняются с использованием пяти или семи элементов, все характеристики которых должны оставаться постоянными в каждой композиции.

2. Организация плоскости как двухмерного композиционного пространства ведется с активным использованием понятия силовых линий, и силовых полей, а также положительного и отрицательного пространства.

3. В каждой композиции главный элемент должен находиться в различных зонах пространства.

Состав работы

Четыре черно-белые композиции, выполненные в технике аппликации на листах бумаги одинакового формата.

Тема4

Методические пояснения

Профессионально грамотное построение композиционного произведения предполагает наличие у студента глубокого понимания и тонкого чувствования тех связей и отношений, которые требуются для целенаправленного установления целостного, гармоничного взаимодействия элементов в общей структуре композиционной организации. Эти связи и отношения носят не механический, а специфический чувственно-образный характер и реализуются с помощью так называемых силовых линий и силовых полей, обладающих определенной направленностью, интенсивностью и размеренностью зоны действия.

В теоретическом курсе основ формальной композиции понятие силовых линий и силовых полей рассматривалось с точки зрения композиционной активности основных элементов формальной организации: точки, линии, пятна и пространства. Изложение строилось на базе общих законов психологии визуального восприятия различных форм графического изображения, а также на выявлении тех принципов, которые дают возможность дизайнеру (да и любому художнику) сознательно управлять динамикой и эмоциональной активностью визуального восприятия зрителя. Это возможно благодаря особой организации пространственных связей и отношений между элементами композиционного произведения. Отсюда следует, что в организационной структуре формальной композиции каждый составляющий ее элемент (линия, пятно, точка) участвует не сам по себе, т.е. ограниченный лишь своим "физическим" контуром, или очертанием, а в единстве с тем пространством, которое органически принадлежит элементу, является его неотъемлемой частью как своего рода "магнитное поле", определяющее степень влияния элемента на все окружающее пространство, а , следовательно, и на его значимость и характер включенности в общую структуру композиционной организации.

Интенсивность и направленность пространственной активности силового поля элемента зависит не только от его конфигурации, масштаба, цвета, тона, фактуры, положения в пространстве, угла осевого смещения относительно вертикали и горизонтали и т.п., но и от того, какие элементы, с какими силовыми полями находятся рядом с ним. Таким образом, именно за счет взаимодействия силовых полей и достигается эффект композиционного объединения элементов в целостную пространственную структуру. Поэтому очень важно развить у студентов способность чутко реагировать на все те изменения, которые происходят в силовых полях элементов, когда над ними производятся те или иные композиционно-художественные процедуры формообразования. Эта утонченная чуткость художественно-композиционного въдения дизайнера сродни утонченности слуха у музыканта, когда аналогичную роль выполняют звуки со всем богатством их интонационных и пространственно-временных характеристик.

Методическая цель задания как раз и состоит в том, чтобы студенты практически соприкоснулись с проблемой композиционной организации силовых линий и силовых полей в наиболее "чистом" виде и приобрели необходимый опыт в сознательном управлении процессом формообразования. Это касается самих элементов, а также структуры их связей и отно-

шений в композиционном произведении. Для достижения поставленной методической цели выполнение задания предусматривает необходимость соблюдения ряда строгих условий и требований. Прежде всего это касается параметров организуемого композиционного пространства и того набора элементов, с помощью которых эта организация осуществляется.

Во всех трех композициях, которые должны построить студенты по условиям данного задания на первом этапе его выполнения, организуемое пространство должно быть постоянных размеров. Если оно имеет форму вытянутого прямоугольника, то в одном из вариантов решения его можно расположить вертикально или горизонтально в отличие от остальных двух вариантов. Определяя параметры композиционного пространства, каждый студент должен представить себе наиболее оптимальные его характеристики, отвечающие требованиям одновременно трех вариантов решения поставленной задачи.

Организация композиционного пространства осуществляется в данном задании за счет использования семи формальных элементов, которые в своем неизменном виде и полном составе должны присутствовать в каждом варианте решения. В связи с этим сам процесс формирования набора элементов является весьма ответственной процедурой и требует от студентов сознательного учета ряда существенных моментов: условий восприятия композиций, масштабных соотношений пространства и набора элементов, конфигуративного разнообразия и в то же время стилистического единства принципов их формирования, явной выраженности визуальных различий в размерности и пространственной активности входящих в набор элементов, общей тональной насыщенности каждого варианта композиционного решения. Только исходя из учета указанных моментов, можно достаточно успешно сформировать набор исходных элементов и с уверенностью приступать к решению основной учебно-методической задачи.

Что касается конфигуративных и тонально-фактурных характерик элементов, то здесь следует разъяснить студентам, что по конфигурации элементы должны приближаться к четким геометрическим формам и обладать визуальной ясностью своего построения, поскольку излишняя усложненность, избыточная индивидуализированность элемента (а значит, и его самодовлеющая композиционная активность) не позволят тонко и гибко изменять его композиционную значимость в различных вариантах формальной организации пространства. Поэтому при формировании набора элементов следует руководствоваться соображениями потенциальной вариативности их комбинирования и взаимосочетания, с тем чтобы иметь возможность создавать за счет этого различные по активности и направленности силовые поля, а значит, и придавать различную композиционную значимость тому или иному элементу в разных вариантах решения задачи. По этим же соображениям все элементы должны быть одинаково черными, т.е. не иметь тональных и фактурных различий. Соотношение их размерных величин должно быть таким, чтобы в общем наборе явно присутствовал самый большой и самый маленький, а все промежуточные между ими элементы составляли гармонический ряд визуально различных величин и, что особенно важно, обладали явно выраженными и существенно отличающимися друг от друга пространственными силовыми полями. В целом при формировании набора элементов следует исходить из содержательной специфики понятий точки, линии и пятна, придавая им необходимые индивидуальные формально-композиционные характеристики с учетом указанных выше рекомендаций и требо-

ваний.

Таким образом, перед началом практической работы у каждого студента должны иметься: три одинаковых набора из семи элементов (изготовленных из черной бумаги, чтобы ими можно было легко оперировать в общем композиционном пространстве, используя технику аппликации), а также три прямоугольных листа бумаги одинакового формата) выступающих в роли двухмерного пространства, подлежащего формально-композиционной организации).

Поскольку основной методический смысл проводимой работы состоит в приобретении студентами навыка в композиционном управлении силовыми линиями и силовыми полями, а большинство студентов, как правило, впервые встречается с подобного рода задачами, то зачастую бывает целесообразно предварительно выполнить ряд простейших упражнений. Они должны помочь студентам обрести особое композиционное видение силового поля и обострить чувство его границ, направленности и интенсивности, а также тех форм пространственных связей и отношений, которые возникают при их взаимодействии.

Упражнения выполняются на листе бумаги произвольного формата с использованием 2-3- элементов. Для начала можно взять два одинаковых по размерам черных кружочка (величиной приблизительно 1,5-2см.), расположить их на листе бумаги по горизонтальной линии на таком расстоянии друг от друга, чтобы визуально они никак не воспринимались пространственно связанными. После этого нужно медленно передвигать их навстречу друг другу до тех пор, пока не появится ощущение, что между ними установилась определенная пространственная связь, что они зрительно тяготеют друг к другу и как бы становятся принадлежащими некоторой общей организованной структуре. При этом пространство, находящееся между ними, приобретает определенный композиционный смысл и содержательную значимость для целостного визуального восприятия, в отличие от тех его зон, которые находятся слева и справа от этой пары элементов.

Здесь мы можем наглядно убедиться в том, что собственное силовое поле каждого кружочка изменилось и стало асимметричным, сместившись навстречу соседнему элементу и как бы сократившись с противоположной стороны. Чтобы усилить полученный эффект и композиционно его зафиксировать, нужно взять четыре полоски черной бумаги и ими обозначить границы общего пространства, находящегося под влиянием силовых полей теперь уже объединенных визуальной связью двух элементов. Таким образом, мы получили простейшую формальную композицию, состоящую из пяти элементов: двух черных кружочков, двух принадлежащих им силовых полей и одного общего композиционного пространства. Чувственным критерием визуальной целостности данной композиции является ощущение того, что ее трудно мысленно разделить на две независимые половинки. Если такое разделение напрашивается, то это свидетельствует о том, что между силовыми полями элементов не установилась необходимая композиционная связь, т.е. между элементами находится так называемое отрицательное пространство, не заполненное их силовыми линиями. Однако упражнение на этом не заканчивается.

После фиксации момента установления первичной пространственной связи между силовыми полями элементов и обозначения полосками черной бумаги общего композиционного пространства нужно продолжить сближение элементов, постоянно наблюдая за состоянием целостности и визуальной уравновешенности композиционной организации простран-

ства. При этом сразу обнаружится, что перемещения элементов не могут осуществляться строго синхронно, т.е. симметрично вертикальной оси композиционного пространства, и поэтому его общая организация будет отчетливо тяготеть к асимметричному построению. Сближение элементов должно продолжаться до тех пор, пока не возникает ощущение, что это уже не самостоятельные элементы, а единая группа или пара, имеющая общее силовое поле, которое активно взаимодействует со всем композиционным пространством. В зависимости от того, в какой зоне пространства оказалась эта пара в результате перемещений, может обнаружиться, что необходимо изменить их общее положение относительно композиционного поля, с тем чтобы наиболее активно задействовать все пространство, включить все его зоны и участки в целостную организованную структуру.

На третьем этапе выполнения упражнения нужно постараться максимально приблизить элементы друг к другу, чтобы создавалось впечатление, что это уже не пара элементов, объединенных в одну группу, а целостный элемент со сложной конфигурацией и соответствующим силовым полем. Здесь вновь придется прибегнуть к определенным пространственным перемещениям этого сложного элемента, чтобы восстановить целостность и уравновешенность общей композиционной организации пространства. Во время всех этих манипуляций студенты должны основное внимание уделять динамике своего переживания тех изменений, которые происходят как в силовых полях элементов, так и в общем композиционном пространстве.

Выполнение упражнения требует от педагога напряженной работы с каждым студентом, постоянного контроля адекватности их реакции на те или иные изменения и объяснения общих закономерностей процесса управления композиционной активностью элементов и их силовых полей. Для повышения эффективности работы студентов при выполнении данных упражнений можно брать не два, а три элемента, изменять их конфигурации и размеры, перемещать не только по горизонтали, но и по вертикали или диагонали. Однако нужно при этом не забывать, что все подобные усложнения и обогащения условий работы должны преследовать лишь одну цель - подготовить студентов к полноценному решению основной учебно-методической задачи.

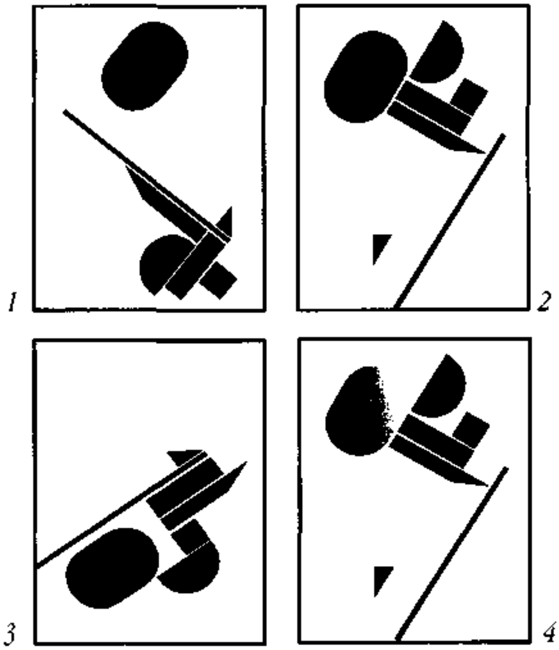
Из формулировки задания следует, что студенты должны построить три варианта формальной композиции, в каждой из которых роль главного композиционного центра должен выполнять либо самый большой элемент, либо самый маленький или же зона пространства. Поскольку все три варианта строятся с помощью одного и того же набора элементов и композиционно организуют одно и то же пространство, то совершенно очевидно, что основным и единственным средством решения поставленной задачи выступают силовые линии и силовые поля, их композиционное взаимодействие, для того чтобы придать большую значимость тому или иному элементу. Отсюда вытекает ряд обязательных условий: а) главное в каждом варианте композиции должно находиться в различных зонах пространства; б) все элементы должны включаться в композицию вместе с их силовыми полями (т.е. не допускается их объединение в один сложный по конструкции элемент); в) общее композиционное пространство должно строиться на формальных принципах организации (т.е. не допускается применение сюжетного и монтажного принципов организации); г) не разрешается прибегать к механическому выделению главного за счет его расположения в центре листа и симметричному расположе-

нию вокруг него остальных элементов. Все эти условия играют роль ограничительного, а не чисто запретительного фактора поскольку реальные формы их воплощения в конкретных вариантах решения у каждого студента будут отчетливо индивидуальными и будут зависеть от точности его композиционного видения и тонкости художественного чувства.

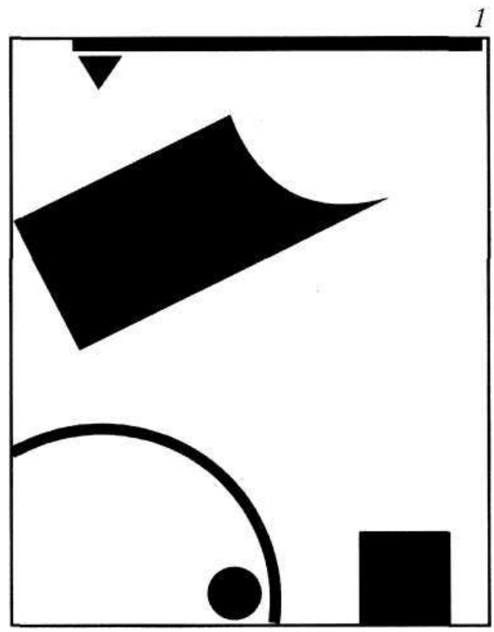
При объяснении задания и во время консультаций педагог должен добиться полного понимания студентами того специфического содержания, которое стоит за понятиями "главное" и второстепенное" в формальной композиции. Здесь главное это точка композиционного пространства, играющая ключевую роль в организации его целостного восприятия, это центр, через который проходят основные траектории движения взгляда зрителя при "прочтении" организационной структуры композиционного произведения. Центр этот является "точкой отсчета" при визуальной оценке значимости всех компонентов композиции как целостного образования. Поэтому решающую роль в выделении данного центра, в придании ему главенствующего положения играют именно силовые линии всех композиционных элементов и характер их взаимодействия в едином композиционном пространстве, поскольку за счет своей интенсивности и направленности они способны "вести" взгляд, стимулировать его движение по заданной траектории. В основе построения этого движения и принципов управления им лежат законы психологии зрительного восприятия, динамика взаимодействия центрального и переферийного зрения и научно-эксперементальные данные о моторике движения глаз человека при считывании визуальной информации, о чем студенты уже должны знать из теоретического курса формальной композиции. Однако полезно еще раз обратиться к данному теоретическому материалу, исходя из методических особенностей его использования в практической работе над заданием, а также с точки зрения аргументированной критики при коллективном обсуждении первых поисковых эскизов.

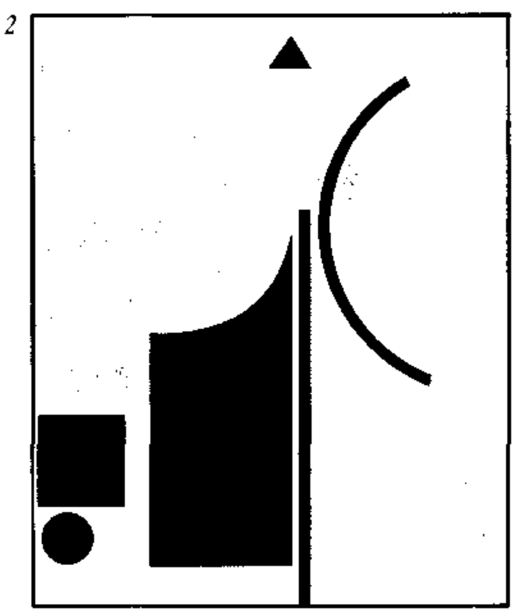
В связи с тем, что степень композиционной значимости того или иного элемента в общей композиционной организации может обеспечиваться не только за счет силовых линий и силовых полей, но и за счет активности внутреннего содержания самих элементов, то задание предусматривает еще одну стадию работы. После того как в законченном виде будут выполнены три композиции с доминированием большего, меньшего элемента и зоны пространства, нужно из первых двух выбрать ту композицию, которая наиболее точно отвечает всем требованиям поставленной задачи. С нее нужно снять точную копию, обведя карандашом контуры всех элементов тонкой линией. После этого, не изменяя размеры элементов и их местоположение в пространстве, следует наполнить их индивидуальным внутренним содержанием (за счет цвета, тона, фактуры) таким образом, чтобы главным в композиции стал противоположный элемент, т.е. если главным был больший элемент, то теперь им должен стать меньший, или наоборот. После выполнения данной части задания студенты должны критически оценить те изменения, которые произошли в характеристиках основных силовых полей и общей структуры композиционной организации исходного варианта.

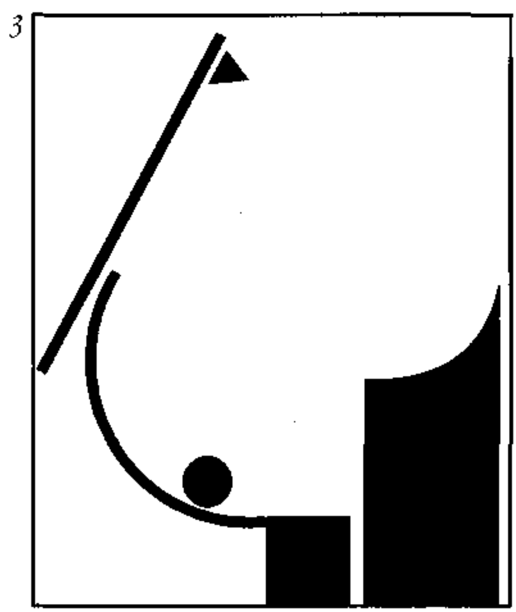
Главное - второстепенное

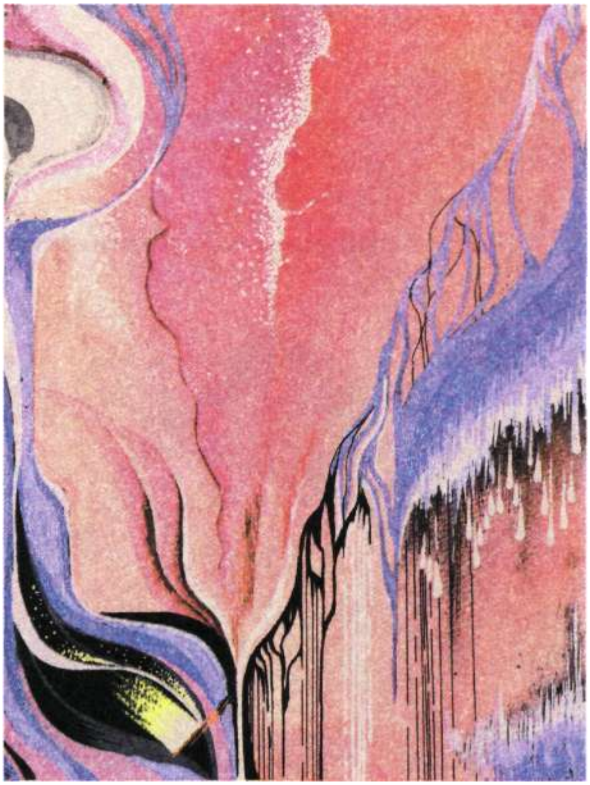


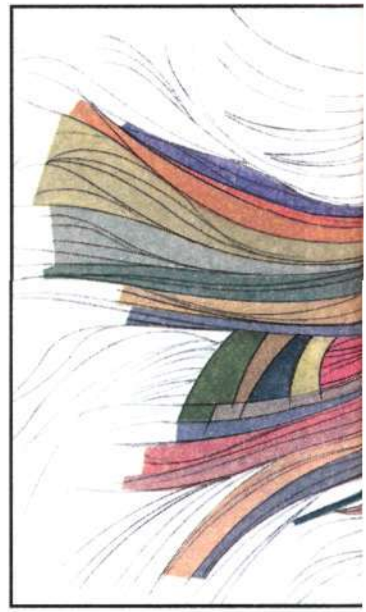
1. Главное - большой элемент
2. Главное - малый элемент
3. Главное - зона в пространстве
4. Изменение главного за счет внутренних характеристик элемента

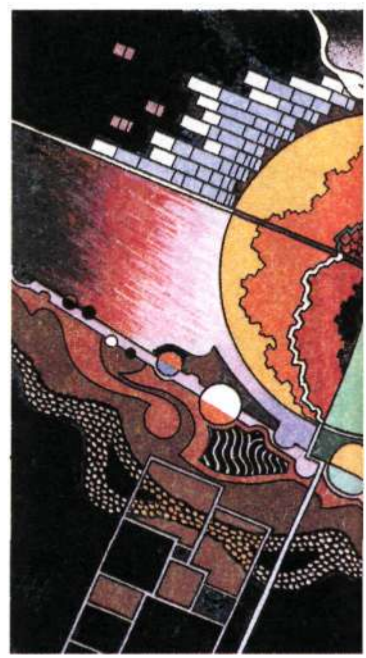




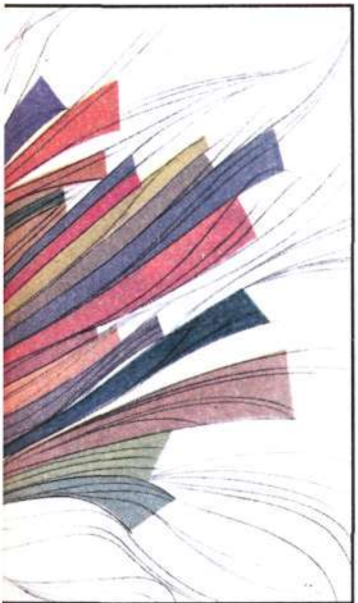


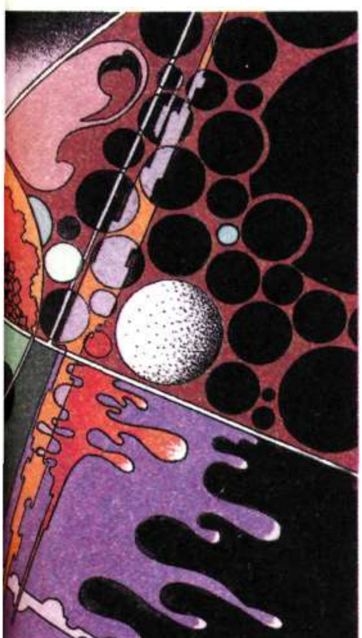






Тема 5
Количественная мера активности выразительных средств формальной композиции.





Методическая цель

Практическое овладение основными средствами формальной композиции, а также приобретение навыков сознательного управления их активностью в строгом соответствии с характером решаемой задачи; включение в творческий процесс понятий "эмоциональный стимул" и "эмоциональный резонанс" как общей системообразующей основы при создании формально-композиционного произведения.

Учебная задача и содержание работы

На первом этапе, опираясь на понятие "эмоциональный стимул", построить три композиции, создающие эффект: а) максимально возможной, б) умеренно усредненной и в) минимальной активности их воздействия на эмоционально-чувственное восприятие человека. Для этого разрешается использовать любые формальные средства и художественно-композиционные принципы организации изобразительного материала.

На втором этапе требуется построить также три композиции, однако теперь в них должны быть максимально полно представлены все средства формальной композиции, причем каждое из них (тон, цвет, конфигурация, пластика, фактура, пропорции, положение в пространстве и т.д.) нужно раскрыть с точки зрения как собственного диапазона внутренней активности, так и их внешнего соотношения друг с другом. Характер активности этих соотношений (внутренних и внешних) задают три композиционные категории: контраст, нюанс и тождество. На данном этапе общая организация композиционного произведения строится в соответствии с понятием "эмоциональный резонанс".

Общие требования

1. Формат работ выбирается в соответствии с содержанием решаемой задачи.

2. При построении композиций не должна нарушаться мера их художественности и целостности.

3. Особое внимание следует уделить содержательному анализу диапазона выразительных возможностей каждого формально-композиционного средства как его внутренней количественной меры.

Состав работы

Шесть композиций в цвете с использованием смешанной техники исполнения - кисть, перо, аэрограф, тушь, акварель, гуашь, темпера.

Тема 5

Методические пояснения

Учебно-методическая цель данного задания заключается в практическом освоении композиционного содержания категории *количественной меры.* Само понятие "количественная мера" здесь непосредственно связано с визуальным выражением, конкретным формально-графическим представлением *диапазона внутренней активности* каждого средства формальной композиции. Практическое овладение материалом по теме задания играет важную роль в композиционной подготовке дизайнера. Студенты, во-первых, должны в полной мере знать, чувственно представлять и практически *виртуозно владеть* богатейшим арсеналом выразительных средств языка формальной композиции; во-вторых, уметь с необходимой и достаточной степенью точности соотносить совокупность используемых формально-композиционных средств с объективно требуемой активностью и значимостью отображения художественно-образного содержания; в-третьих, в условиях жестких ограничений в выборе выразительных средств формообразования *гибко обеспечивать их взаимозаменяемость* без ущерба для отображаемого содержания. Все это входит в объем учебных задач при освоении категории количественной меры, в которой существенную роль играют как внутренние, так и внешние аспекты ее формально-композиционного содержания.

Последнее обстоятельство требует от педагога особого внимания при разъяснении студентам методики работы над заданием и особенно тех ее аспектов, которые связаны с понятиями "эмоциональный стимул" и "эмоциональный резонанс". Дело в том, что данное задание в практическом курсе формальной композиции является предельно формализованным.В нем содержательная сторона совпадает непосредственно с формой его собственного внутреннего выражения, т.е. это предельное выражение "самой выразительности" или "высшая форма активности средств выражения". Поэтому понятна трудность, с которой сталкиваются студенты при определении основного принципа, на котором следует строить композиционное произведение. Здесь имеется в виду, что сама тема задания не связана с использованием средств для выражения чего-то внешнего по отношению к ним, а преследует цель демонстрации их собственной "выразительной мощи", различных пределов и градаций их активности.

В теоретическом курсе формальной композиции проводилась параллель между типами восприятия композиционных произведений и принципами их организации. В первых практических заданиях, в которых прорабатывалась категория качественной меры, были разъяснены три принципа композиционной организации — сюжетный, монтажный и формальный. Следует еще добавить, что эти принципы организации могут применяться *комбинировано,* как бы охватывая собой разные уровни композиционного процесса, что зависит как от его сложности, так и от тех целей, которые ставит перед собой художник. Поскольку здесь мы сталкиваемся с двумя подходами к рассмотрению отношений между содержанием и формой, то студентам следует разъяснить, в каких соотношениях они должны находится в конкретных случаях при решении той или иной задачи.

Если наша цель заключается в демонстрации, показе, предъявлении зрителю некоторой фактической информации, требующей последователь-

ного прочтения и упорядоченного восприятия, а также рационального осмысления и применения, то совершенно очевидно, что целесообразно строить весь визуальный текст композиционного произведения с использованием одновременно принципов сюжетной и монтажной организации. Один из них будет задавать отношения "содержание - форма" композиционного-изобразительного материала, а другой - содержание и форму его восприятия. Соответственно могут сочетаться все остальные принципы, составляя самые разнообразные комбинации.

Итак, исходя из учебно-методических целей и содержания прорабатываемой темы, студентам предлагается строить свои композиционные произведения на монтажно-сюжетном и формально-сюжетном подходах, что в формально-композиционной терминологии соответствует понятиям эмоционального резонанса и эмоционального стимула. (В искуствоведческой терминологии эти понятия близки по смыслу символической и эмотивной функции художественного произведения как знаковой системы, а в психологии - симультанному, т.е. одномоментно-целостному, и сукцессивному, т.е. поэлементно-последовательному характеру визуального восприятия).

Опираясь на принятый нами при разработке общих методических подходов к построению практического курса композиции принцип вариативной проработки каждой темы, студентам следует объяснить его особенности применительно к данному заданию. Поскольку цель задания состоит в визуальном выражении диапазона активности средств формальной композиции, то это предполагает построение трех композиционных произведений, в каждом из которых эта активность должна иметь различную степень выраженности. Такое соотношение в формулировке задания определяется через три понятия: контраст, нюанс и тождество. Это значит, что в первой композиции каждое средство (конфигурация, цвет, тон, фактура, величина, пропорции, пластика, сложность, упорядоченность, пространтвенность, положение и пр.) должно находиться в предельных состояниях активности (т.е. как предельно большое и предельно малое, предельно сложное и предельно простое, предельно черное и предельно белое, предельно холодное и предельно горячее, предельно конкретное и предельно аморфное и т.д.) как бы максимально удаленных друг от друга на границы своего существования. Такое обостренное противопоставление высшей и низшей степеней активности каждого средства формальной композиции, выражающее противоположные состояния их внутренних количественных изменений, создает *отношение контраста*.

Когда эти состояния активности выражают не противоположность, а их различия в сближенном, как бы усредненном диапазоне, то мы получаем *отношение нюанса*. Тогда же, когда мы ставим перед собой цель показать, продемонстрировать сходство, совпадение равных активностей различных средств формальной композиции, то в результате получаем *отношение тождества*.

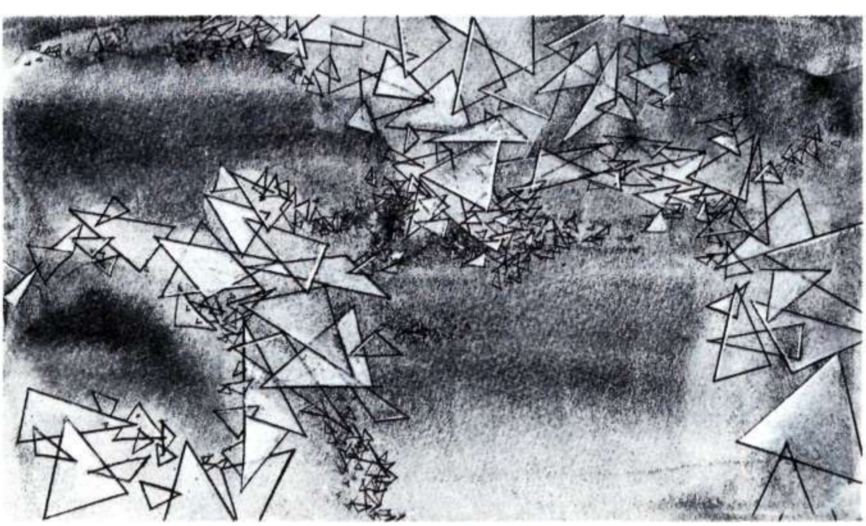
Практическое изучение темы задания осуществляется в два этапа. На первом из них студенты должны построить три композиции - контрастную, нюансную и тождественную, опираясь на понятие эмоционального стимула. Это значит, что понятие количественной меры здесь имеет отношение не к внутреннему потенциалу активности каждого средства формальной композиции, а к соотношениям активностей самих композиционных произведений с точки зрения их чувственного восприятия. Поэтому при их построении следует ориентироваться в первую очередь на создание

эмоционального эффекта различной интенсивности при их восприятии зрителем. В связи с этим и выбор средств формально-композиционной выразительности будет осуществляться студентом исходя из его индивидуальных представлений и предпочтений, так как основная задача состоит в том, чтобы композиционно смоделировать три уровня отношений "произведение -эмоция". Данное отношение в механизме психологии восприятия адекватно соотношению "стимул-реакция".

Как правило, здесь наибольшую трудность студенты испытывают при создании тождественной композиции, поскольку вступают в противоречие требования общих критериев оценки композиционного произведения (художественная выразительность, визуальная активность) и самих особенностей содержания задачи (минимальная активность, неразличимость, пассивность). Преодоление этой сложности возможно в процессе коллективных консультаций и обсуждения эскизных вариантов студенческих работ, а также показа композиций, выполненных в предыдущие годы. Однако при этом следует избегать прямого подражания. Главное, чтобы был понят смысл решаемой задачи и найдены адекватные средства для ее решения.

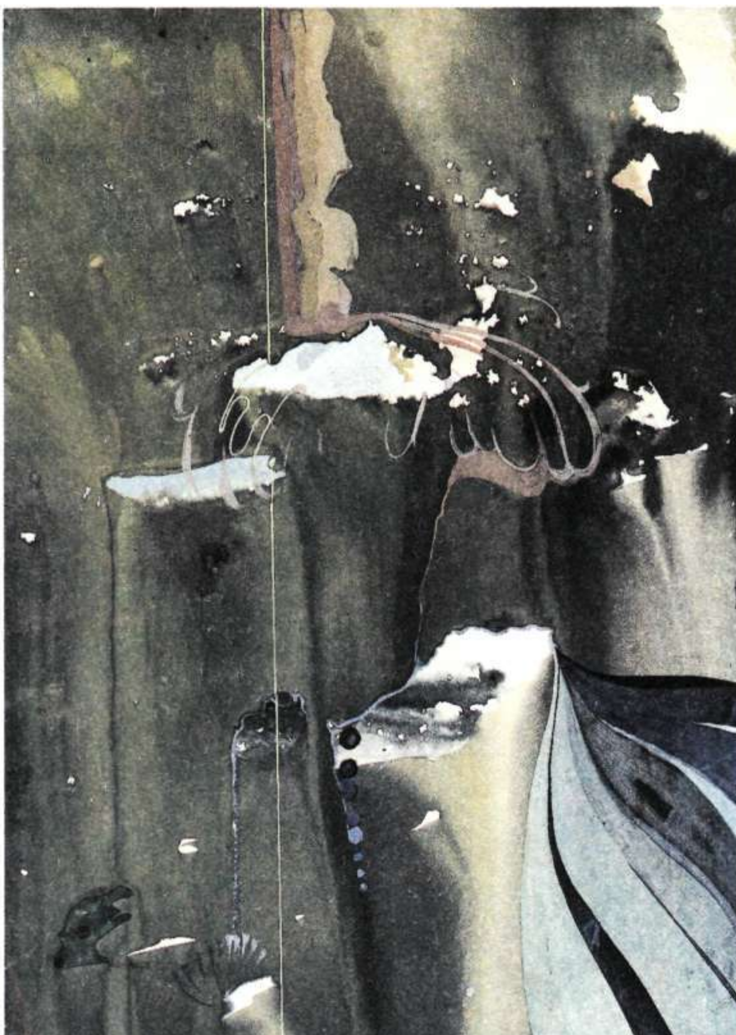
В результате проведенной работы по данной теме каждый студент должен построить шесть композиций. Три из них (соответствующие по своей организации принципу эмоционального стимула)- как *предельное выражение* контрастности, нюансности и тождественности композиционной активности произведения в целом с точки зрения его восприятия и три другие, адекватные принципу эмоционального резонанса, - как *демонстрация фактического соотношения* средств формальной композиции в диапазоне контраста, нюанса и тождества внутреннего потенциала их визуальной активности.

Эмоциональный стимул



1





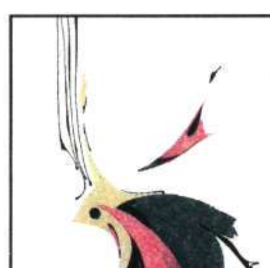
3

1. Тождество
2. Контраст
3. Нюанс

Стимул - контраст







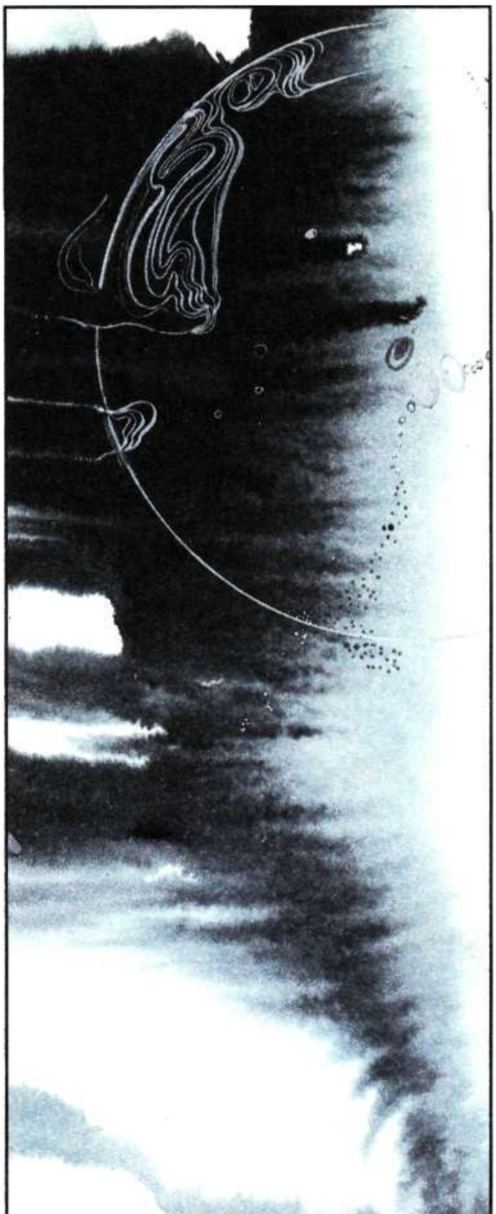








Стимул - нюанс









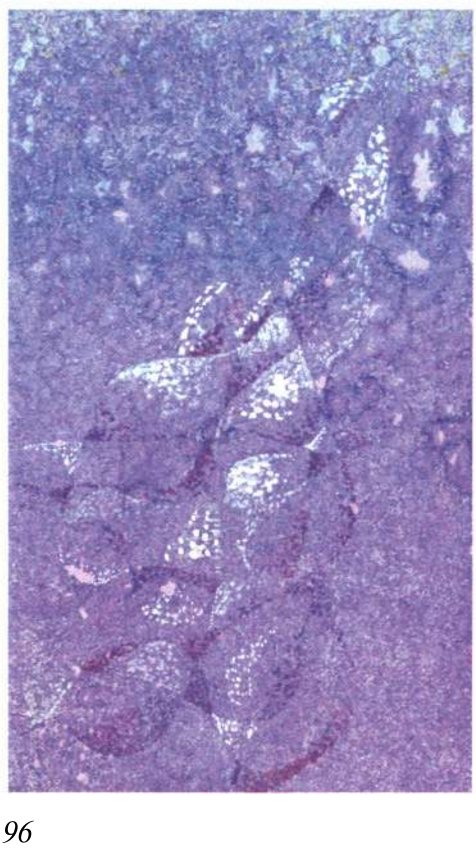


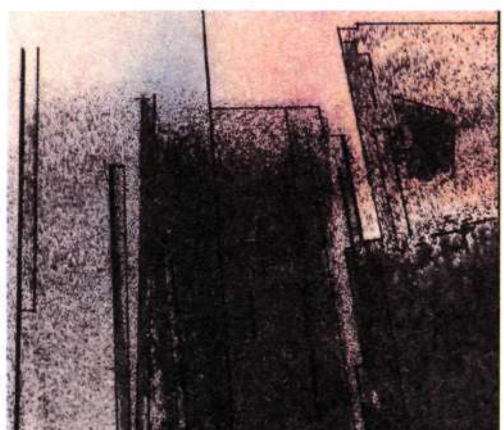


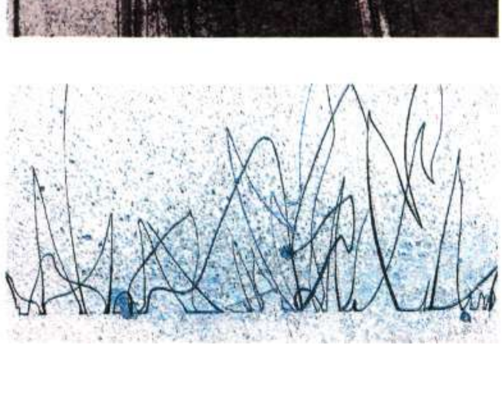


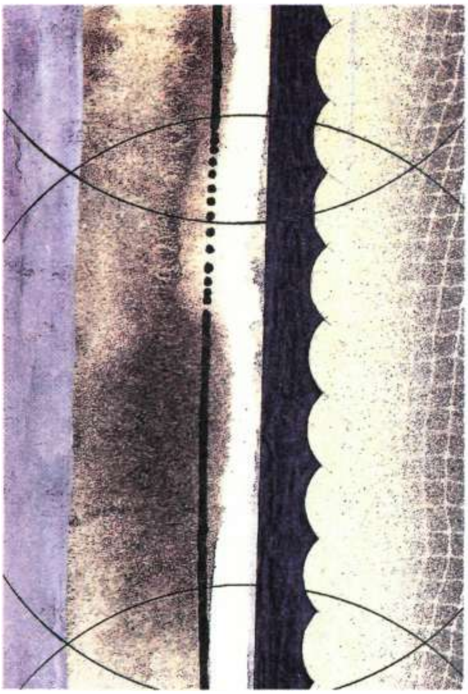
Стимул - тождество







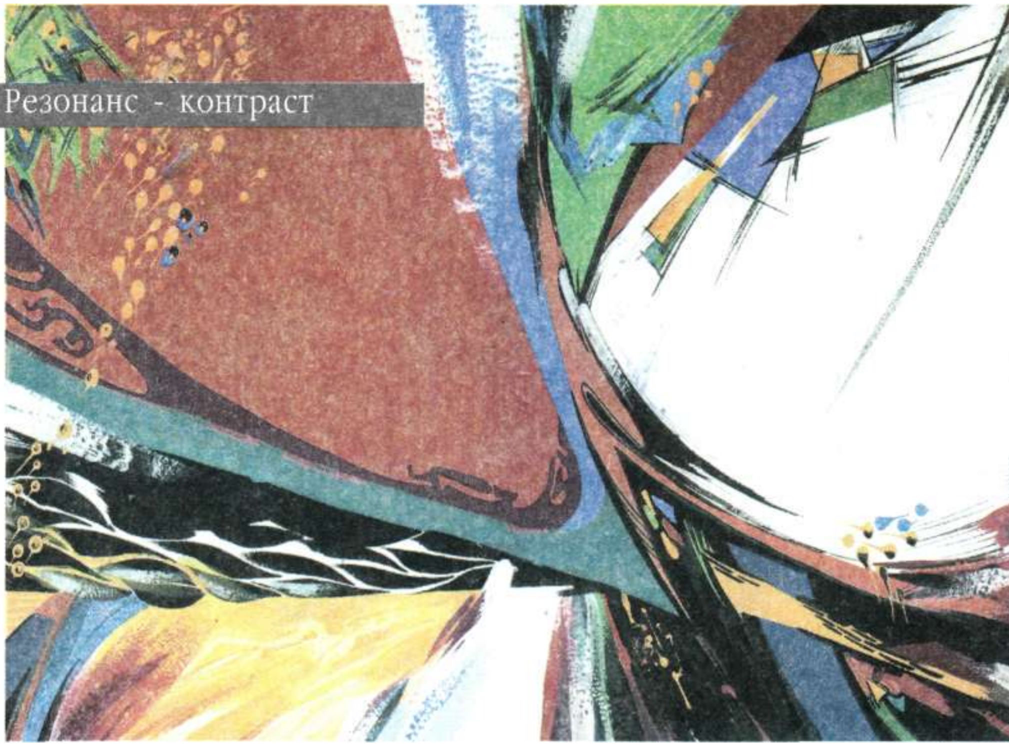


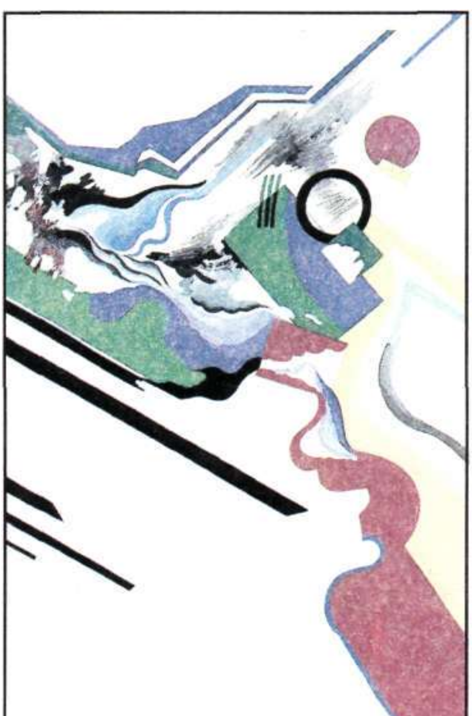


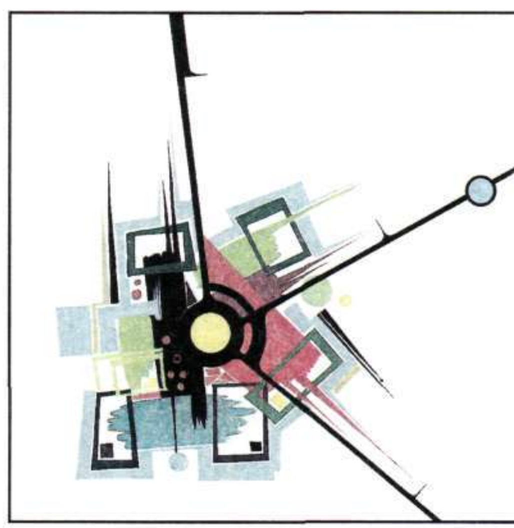




Резонанс - контраст











Резонанс - нюанс







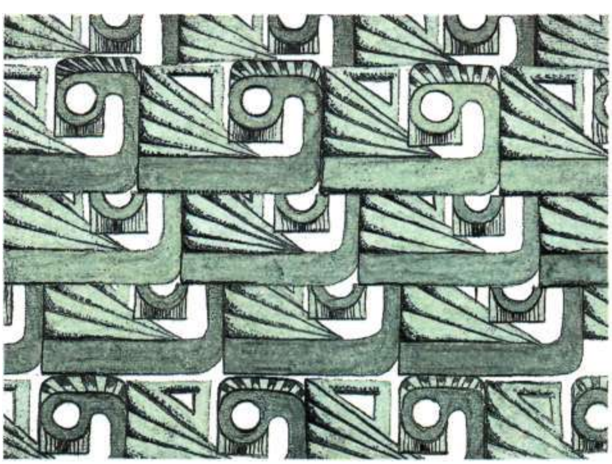




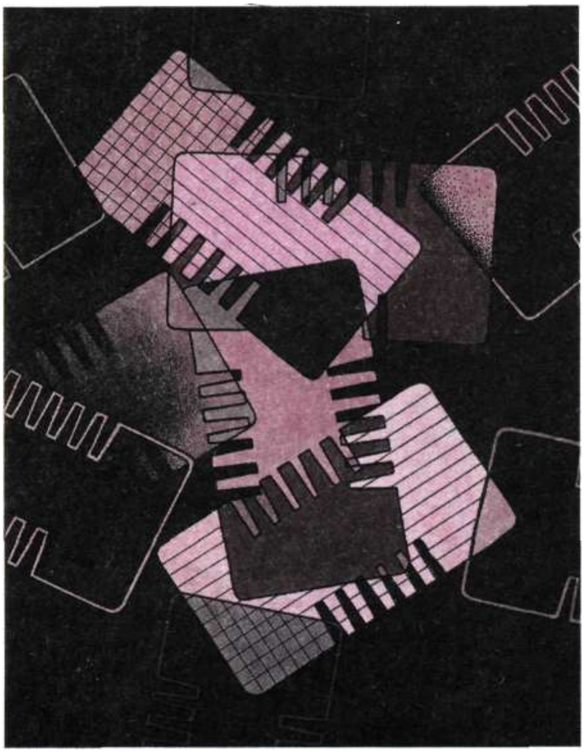


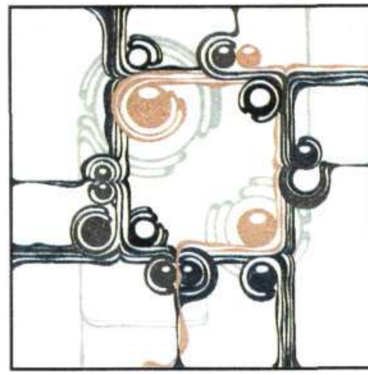
Резонанс - тождество

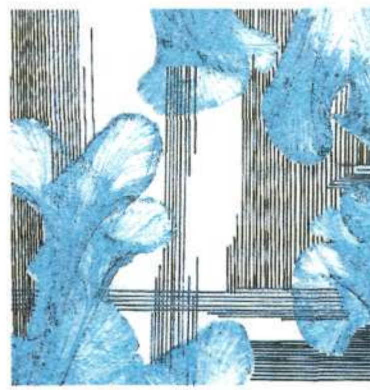


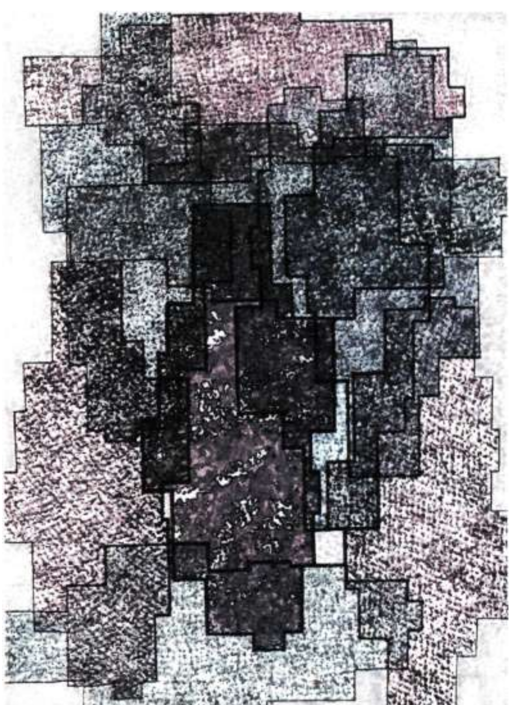
















Тема 6

Метрический, пространственный и временной масштаб в его формально-композиционном выражении.



Методическая цель

Практическая проработка категории композиционного масштаба как совокупности принципов формально-образного выражения различных типов метрических, пространственных и временных отношений в предметном содержании композиционного произведения.

Учебная задача и содержание работы

Построить три серии композиционных произведений для формально-образного выражения трех масштабных отношений:

а) метрический масштаб - три работы, выполненные на основе композиционных соотношений трех элементов и выражающие специфику формально-образного восприятия метрической организации экстерьерных, интерьерных и предметных форм;

б) пространственный масштаб - три работы, выполненные в смешанной технике и выражающие специфику художественно-образного восприятия неограниченного, ограниченного и замкнутого пространства;

в) временной масштаб - три работы, выполненные на материале содержательного анализа какой-либо предметной области и выражающие композиционно-стилистические закономерности развития принципов ее формообразования в прошедшем, настоящем и будущем времени.



Общие требования

1. Работы по метрическому масштабу выполняются в черно-белой графике в технике аппликации (набор элементов постоянный для трех вариантов) на листах одинакового формата.

2. Работы по пространственному и временному масштабу выполняются в свободной технике на листах произвольного формата. В композициях по временному масштабу не разрешается применять цвет.

Состав работы:

1. Пояснительные тексты в каждой теме.

2. Девять графических композиций.

Тема 6

Методические пояснения

Изучение категории масштаба в курсе формальной композиции отличается не только особой важностью, но и исключительной сложностью, поскольку само композиционное содержание данной категории существенно отличается от традиционного понятия масштаба. Дело в том, что в формальной композиции масштаб выступает не как физический показатель соотношения размеров изображенного предмета с некой условной единицей измерения, а именно как художественно-композиционная форма выразительности, эмоционально-чувственной связи и взаимосоответствия реальности изображения и чувственного образа. Причем понятие реальности здесь связано не с физическим миром предметов и явлений, а с художественно-образными, духовно-ценностными, культурно-историческими понятиями и представлениями.

Важность практической проработки категории масштаба заключается прежде всего в том, что она является одной из форм композиционного воплощения качественной меры в организации изобразительного материала. Практическое освоение категории масштаба обеспечивает развитие у студентов профессиональной способности к гармоническому формообразованию, опирающемуся на композиционно развитое чувство соответствия содержания и формы, причины и следствия, сущности и явления. В связи с этим композиционный масштаб строится не на основе размеров каких-либо величин (т.е. не зависит от размеров изображаемого), а базируется *на типологии связей и отношений* в различных формах структурной организации реального мира, а также чувственном отражении данных структур в образном восприятии человека. Этот аспект категории композиционного масштаба требует довольно подробного методического разъяснения при получении студентами задания.

При этом важно показать, что категория композиционного масштаба какого-либо предмета или их совокупности опирается на понятие соотношения *меры человека и меры предмета,* на их соответствие, представленное в форме художественно-композиционной выразительности, где центральное место занимает человек с его миром образных представлений и ценностей. Поэтому, говоря о масштабе в его композиционном (т.е. структурно-организационном) смысле, необходимо особо выделить требование художественно-образной выраженности этих структурных отношений, а не простого их наличия в композиционном произведении. В противном случае мы придем к схематичности, а не к композиционной выразительности.

Типология указанных структурных соотношений элементов изобразительного материала основывается на объективности трех принципиально различных по своим сущностным характеристикам форм отношения человека к действительности. Имеются в виду отношения: "человек — предметный мир", "человек-пространство" и "человек-время". Иными словами, здесь можно говорить о том, что человек существует в предметной среде, в пространстве и во времени и его эмоционально-чувственное отношение к каждому из них играет существенную роль при художественно-композиционном формообразовании различных классов искусственных систем. Поэтому категория композиционного масштаба включает в себя три основных содержательных уровня: мет-

рический масштаб, пространственный масштаб и временной масштаб. Практическое овладение принципами и средствами художественно-композиционного выражения этих уровней позволяет профессионально грамотно осуществлять структурную организацию изобразительного материала и тем самым обеспечивать необходимую меру соотношения их в предметном содержания продуктов дизайна.

Поскольку композиционный смысл *метрического масштаба* включает в себя различные типы организации структурных отношений самих предметных форм, в их чисто материально-вещественной, физически-телесной взаимосвязи, то типология этих отношений находит свое художествнно-композиционное выражение в трех понятиях метрического масштаба: экстерьер, интерьер, предмет. Здесь необходимо иметь в виду *специфику* композиционного смысла данных понятий, которая акцентирует организационно-структурную наполненность их содержания и благодаря этому задает их творчесткую продуктивность в процессе художественно-композиционного формообразования. Это означает, что в зависимости от применения того или иного принципа структурной организации элементов композиционного произведения мы можем получить художественно-образное выражение его принадлежности к тому или иному типу метрического масшатаба.

Очевидно, что сама логика принципов структурной организации указанных типов метрического масштаба опирается на три основные формы взаимосвязи элементов материальной действительности: пространственную, конструктивную и функциональную. С точки зрения решения художественно-композиционных задач, эти формы реально никогда не существуют отдельно друг от друга, однако каждая из них может быть положена в основу структурной организации композиционного произведения и таким образом играть доминирующую роль в его образном восприятии, ассоциируясь в сознании зрителя с той или иной предметной областью. В этом как раз и заключается отличие композиционной категории масштаба от традиционного понятия масштаба: масштаб композиционного произведения опирается на механизмы чувственно-образного восприятия человека, а не на строгость логических построений. Поэтому композиционный масштаб имеет не размерносопоставительную природу, а причинно-следственную. При этом масштаб композиционного произведения выполняет роль причины, а образная ассоциация - следствия, тождественного по принципам структурной организации самому композиционному произведению.

Художественно-композиционная проработка данных принципов структурной организации на уровне образного выражения метрического масштаба (экстерьер, интерьер, предмет) осуществляется в виде трех вариантов формальной композиции на основе постоянного набора (три-пять) элементов с использованием трех листов бумаги одинакового формата. При формировании набора элементов следует избегать какой-либо предметной аналогии и исходить исключительно из комплекса тех формально-композиционных свойств и характеристик, которые могут обеспечить их включение в различные структурные связи и отношения, соответствующие трем типам метрического масштаба.

Структура связей и отношений элементов композиции в первом варианте (экстерьер) должна строиться на формальных принципах визуального выражения глубинности пространства и точного определения его планов в зависимости от характера, конфигурации, массы, пропорций, воображаемого горизонта, закономерностей линейной и

воздушной перспективы, чувства "естественности" для данного типа метрического масштаба взаимоотношений всех элементов композиционного произведения. Поскольку композиционный процесс требует в данном задании наиболее гибкого, мобильного оперирования с элементами, то он осуществляется в технике аппликации. Все элементы набора должны быть черного цвета, без тональных и фактурных принзнаков.

В соответствии со вторым типом метрического масштаба (интерьер) композиционное произведение строится исходя из специфики структуры связей и отношений элементов, которая состоит в том, что в данной структуре предполагается наличие некоторой воображаемой общей конструктивной основы, объединяющей в одно целое элементы композиции. В качестве такой основы выступает образное представление о принадлежности элементов композиции к тем или иным составляющим реального интерьера - пол, потолок, стены. Именно они и являются конструктивной основой, задающей организационную структуру связей и отношений всех элементов композиции. В зависимости от формальных свойств эти элементы должны выражать их принадлежность к различным составляющим общей конструктивной основы и ассоциироваться в образном представлении зрителя с висящими, стоящими или навесными. Добиться такого зрительного эффекта от композиционного произведения можно лишь задав соответствующий принцип структурной организации его элементов, который точно соответствует их формальным характеристикам (конфигурации, массе, пропорциям и т.п.).

Третий тип метрического масштаба предполагает построение композиционного произведения, в котором необходимо выразить посредством структурных связей и отношений элементов композиции функциональную зависимость, свойственную образованию предметных форм. В целом изучение метрического масштаба должно дать студентам ясное представление 0 том, что в зависимости от того, как мы строим структурные связи и отношения одних и тех же элементов композиции, т.е. на каких принципах осуществляется их структурная организация, у зрителя формируется совершенно разное образное представление о принадлежности изображения тому или иному миру материальной действительности. Кроме того, данное задание позволяет достаточно точно определить степень развития у студентов *чувства масштаба,* тонкость их композиционного видения потенциальных возможностей формируемых формальных элементов и установления меры соотношений между характеристиками элементов в зависимости от их включенности в те или иные структурные связи и отношения.

По своему художественно-композиционному содержанию понятие *"пространственный масштаб"* рассматривается и практически прорабатывается также на трех уровнях и определяется как неограниченное, ограниченное и замкнутое пространство. Здесь ведущую роль играют понятия направленности и активности силовых полей, которые обеспечивают различное восприятие глубинности и "развернутости" пространства, различной степени выражения самой иллюзорной пространственности, ее наполненности композиционным содержанием. *Неограниченное пространство* в его формально-композиционном выражении должно свободно растекаться во всех трех направлениях, не задерживая, не привлекая и не останавливая взгляд никакими элементами композиции. Это та беспредельность, которая требует для своего обеспечения всех средств формальной композиции и поэтому в данной работе их применение ничем не ограничивается. Кроме того, проработка простран-

ственного масштаба во всех трех вариантах ведется на листах произвольного формата и должна в итоге завершиться созданием композиционного произведения, отвечающего понятию "эмоционального стимула" в формальной композиции. Композиции, выполненные по данной теме, должны обладать целостностью и ориентироваться на разные типы психологии зрительного восприятия, определяя диапазон свободного движения взгляда в поле композиционного произведения.

Ограниченное пространство, как разновидность композиционного выражения пространственного масштаба, должно сдерживать проникновение взгляда, устанавливать предел его глубинному продвижению и таким образом создавать ощущение некоторого энергетического экрана, который не позволяет взгляду проникнуть за его пределы и "заставляет" его "блуждать" в незримых границах влияния силовых полей композиционных элементов. Если придерживаться более точных выражений, то в данном случае понятие "элемент композиции" весьма условно, поскольку здесь больше подходит понятие пространственной среды, которая благодаря композиционной целостности организации изобразительного материала (согласно понятию эмоционального стимула) является визуально нерасчленимой на отдельные составляющие или, точнее, не стимулирует ее элементно-структурного восприятия.

Масштаб *замкнутого пространства* определяется концентрацией силового композиционного поля в весьма узкой зоне, в которую стягиваются все силовые линии, создавая ощущение предельной уплотненности, непроницаемости пространства, которое оказывается целиком заполненным энергией внутренних связей и напряжений, создаваемых изобразительным материалом. Взгляд "вязнет" в этом силовом поле, лишается свободы движения, находясь "в плену" до предела уплотненных композиционно-пространственных связей.

При обьяснении материала по метрическому и пространственному масштабу следует отметить, что если метрический масштаб визуально выражает образные характеристики самого пространства (т.е. является *образом пространства)* за счет структурной организации элементов композиции, то пространственный масштаб служит художественно-композиционным принципом организации изобразительного материала с целью *формирования пространства образа,* т.е. пространственный масштаб самого образного представления при восприятии определенного изобразительного материала в композиционном произведении.

Третья разновидность содержания категории композиционного масштаба - это *временной масштаб* как визуальное выражение отношений между типами формообразования одного и того же класса объектов на различных стадиях его существования. Согласно с этим, во временном масштабе различаются композиционно-формообразующие принципы трех уровней: прошедшее, настоящее и будущее.

История развития объектов материально-художественной культуры, архитектуры, техники дает нам богатейший материал для анализа закономерностей изменения их принципов формообразования в разные исторические промежутки времени. Эти изменения обусловлены рядом причин, которые, отображаясь во внешней форме как доминирующие факторы ее строения, дают нам образное представление о конкретном времени их существования и логике их эволюционного процесса с точки зрения художественно-композиционных принципов формообразования и культурно-стилистических тенденций развития данной предметной области.

Создание композиционных произведений в соответствии с тремя уровнями временного масштаба как раз и ставит перед студентами задачу выявления формообразующих факторов в той или иной предметной области. На основании проведенного визуально-стилистического и художественно-композиционного анализа необходимо построить композиционные структуры, образно выражающие совокупность тех свойств и признаков, которые характерны для того или иного времени существования определенного класса предметов и тенденций их развития. По сути дела, здесь для успешного решения задачи необходимо проследить динамику изменения качественной меры, "изнутри ее содержания", т.е. исходя из тех изменений, которые непосредственно связаны с качественной природой и элементным составом анализируемой системы, характером ее внутренних связей и отношений, комплексом материально-технических, технологических, конструктивных, обьемно-пространственных, пластических, фактурных и т.п. формообразующих факторов.

Особое внимание при этом нужно обратить на то, что структура композиционных произведений должна строиться не на реальных конструктивно-функциональных связях отображаемой предметной области (т.е. не изображать сами предметы), а на художественно-композиционных принципах обобщения, формализации и выразительности с помощью средств формальной композиции. Поэтому очень важно, чтобы студенты в своей работе последовательно осуществляли методические процедуры (исходя из общего принципа-осознать, прочувствовать, выразить) и тщательно заполняли схемы-матрицы на основании материалов проведенного анализа по рубрикам "свойства" и "средства".

Для повышения эффективности проведения работы по данному заданию в каждой учебной группе целесообразно давать две-три темы, чтобы была возможность продемонстрировать единство общих принципов и разнообразие формальных средств выражения внутренней динамики качественной меры во временном изменении ее предметного содержания.

Для формально-композиционной проработки временного масштаба могут выбираться не только явно выраженные предметные темы (например, авиация, флот, автомобилестроение, станкостроение, мебель, инструмент и т.п.), но и так называемые "невещественные" (например, кино, музыка, спорт, искусство и т.п.), поскольку и в данных областях существует обьективное изменение общих принципов организации, которые могут быть выражены с помощью художественно-композиционной структуры произведения и описаны в системе понятий качественной определенности, степени сложности, метрического и пространственного масштаба, обьемно-пространственной структуры, динамичности, функциональной значимости и т.п.

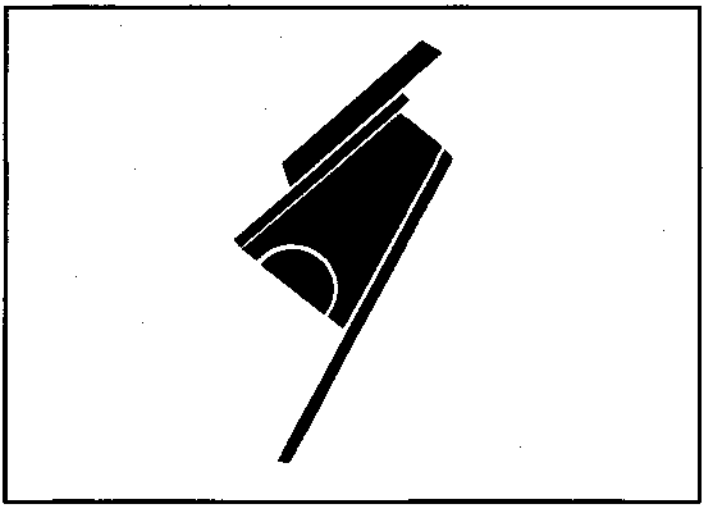
В целом разновидности категории масштаба по своему содержанию конкретизируют качественную меру того или иного предметного содержания и, таким образом, при формировании визуальной целостности композиционного произведения опираются на три шкалы принципов организации изобразительного материала в соответствии с метрическим (экстерьер, интерьер, предмет), пространственным (неограниченное, ограниченное, замкнутое) и временным (настоящее, прошедшее, будущее) масштабом. С точки зрения профессиональной деятельности дизайнера, эти три масштаба могут выступать как системообразующая основа формообразования не только в их единстве, но и с домини-

рованием того или иного масштаба, если сама тема проектной разработки требует преимущественной выраженности законов строения самого физического мира, либо законов психологии художественно-образного восприятия предметных форм или же законов культурно- исторического преобразования материальной действительности.

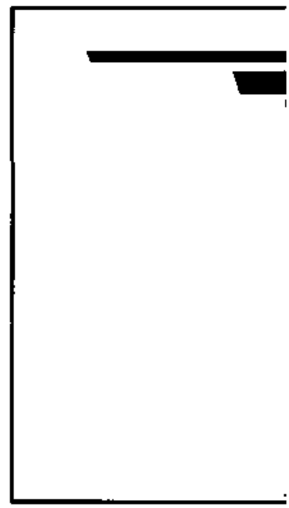
Все работы по временному масштабу выполняются преимущественно в черно-белой графике на листах бумаги произвольного формата. При выдаче задания и во время консультаций следует постоянно заострять внимание студентов на том, что категория масштаба отражает специфику формально-композиционных отношений между тремя компонентами: композиционное произведение - образное представление- реальность как картина мира. Поскольку это именно *картина* мира, а не сам реальный мир, то здесь всегда есть необходимость учета особенностей психологической интерпретации произведения зрителем в соответствии с его индивидуальным опытом визуального восприятия. Это и дает основание ставить во главу угла композиционной организации именно человека, отношение к миру его представлений и эмоциональных переживаний. Можно сказать, что композиционный масштаб в трех содержательных интерпретациях позволяет формировать произведения, исходя из ценностно-эстетических характеристик человеческого восприятия, т.е. как соотношение культурного уровня произведения и уровня развития культуры человека. Таким образом, качественная мера как композиционная категория наполняется здесь дополнительным художественным содержанием и выражает закон связи между внутренним и внешним, человеческим и предметным в конкретной форме материального объекта.

Метрический масштаб

1. Предмет
2. Интерьер
3. Экстерьер

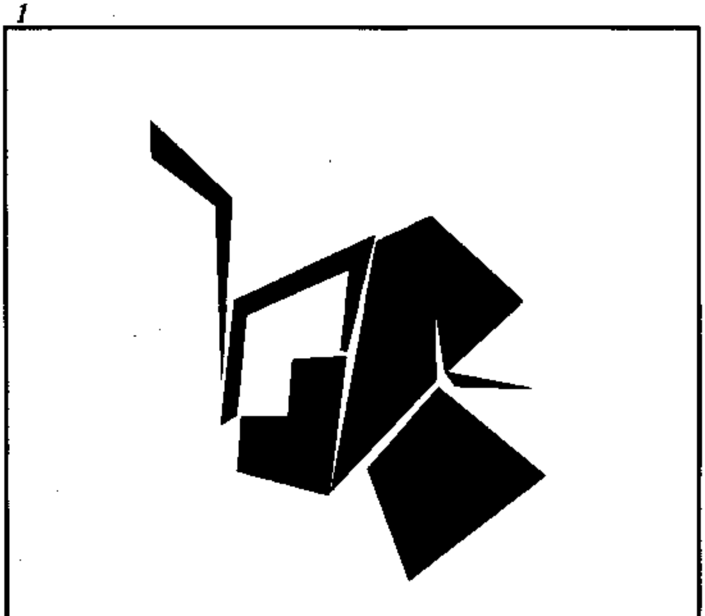


1

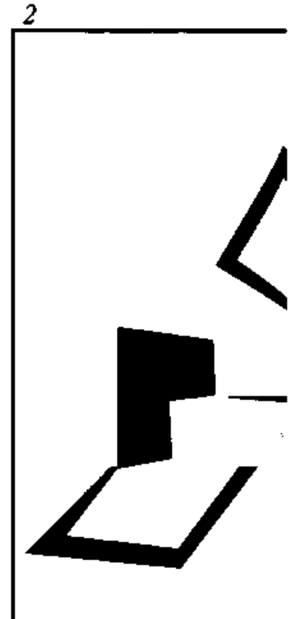


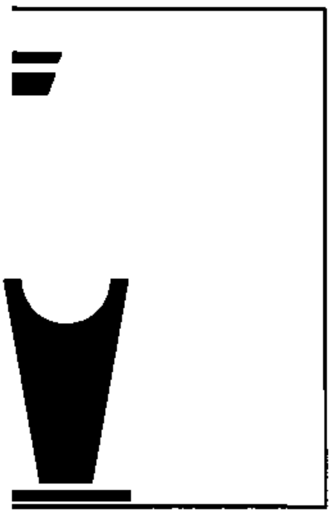
2

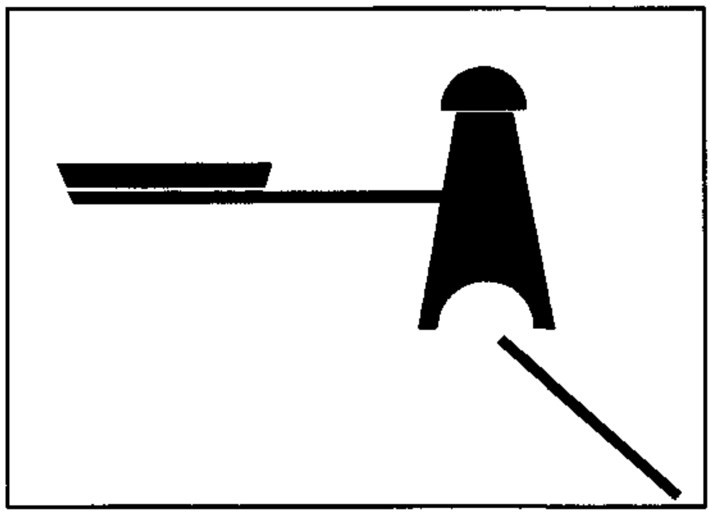
1



2

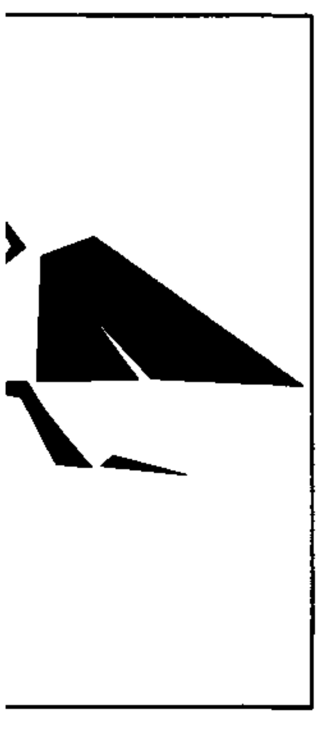


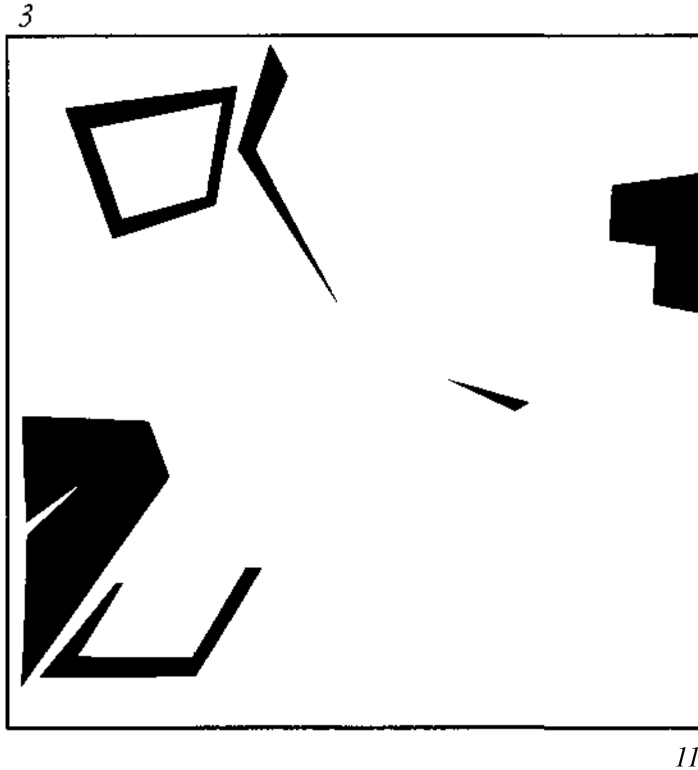




3

3





Пространственный масштаб
Замкнутое пространство









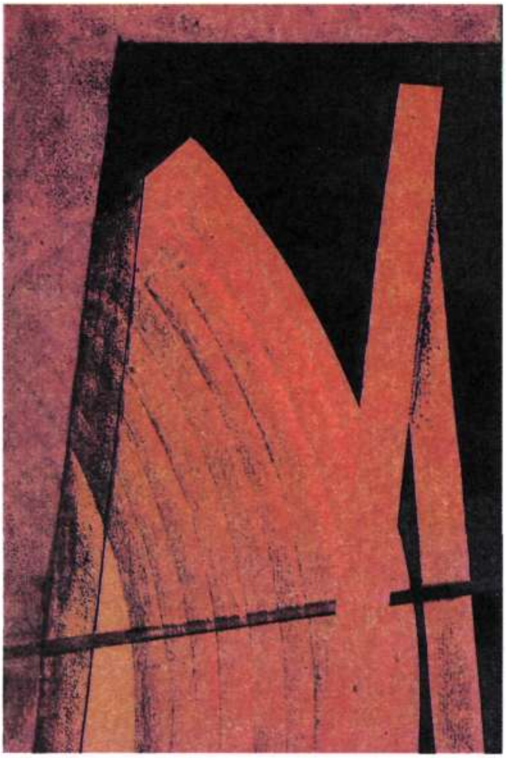


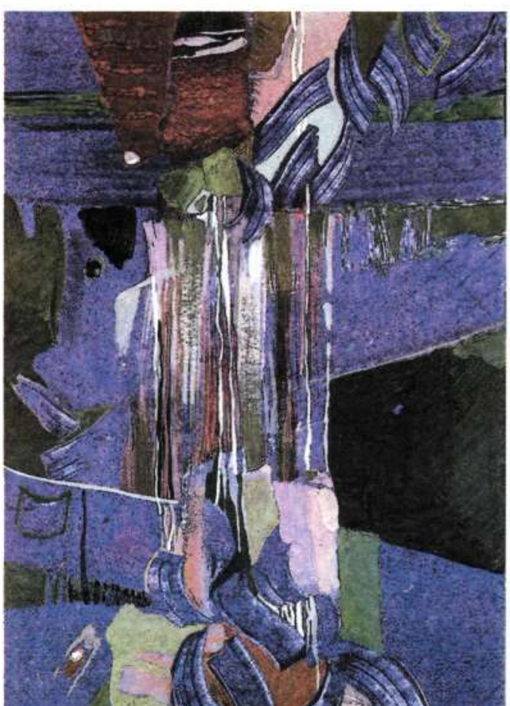
Пространственный масштаб
Ограниченное пространство





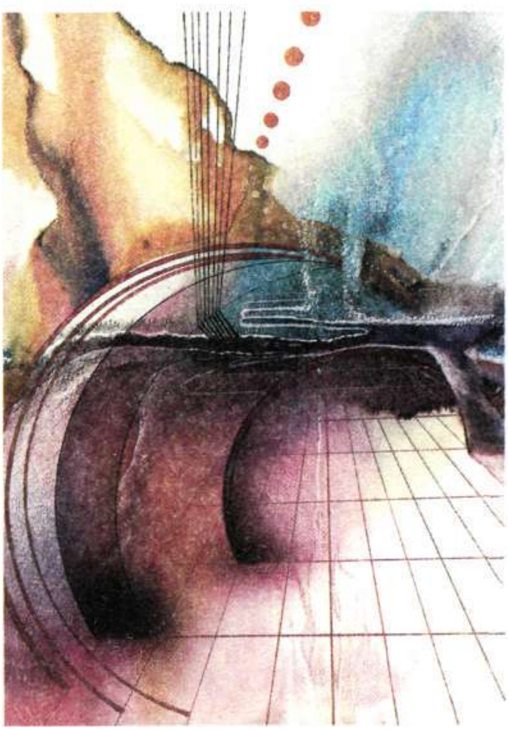





Пространственный масштаб
Неграниченное пространство











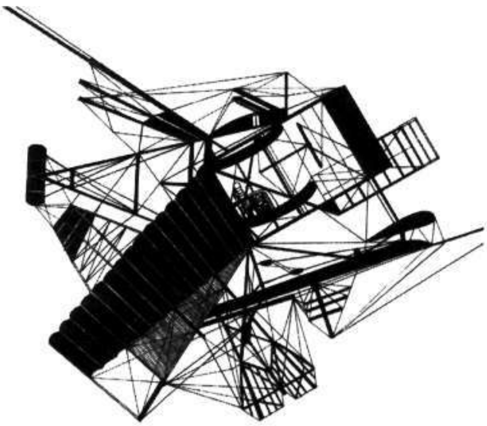






Временной масштаб

1. Прошедшее
2. Настоящее
3. Будущее



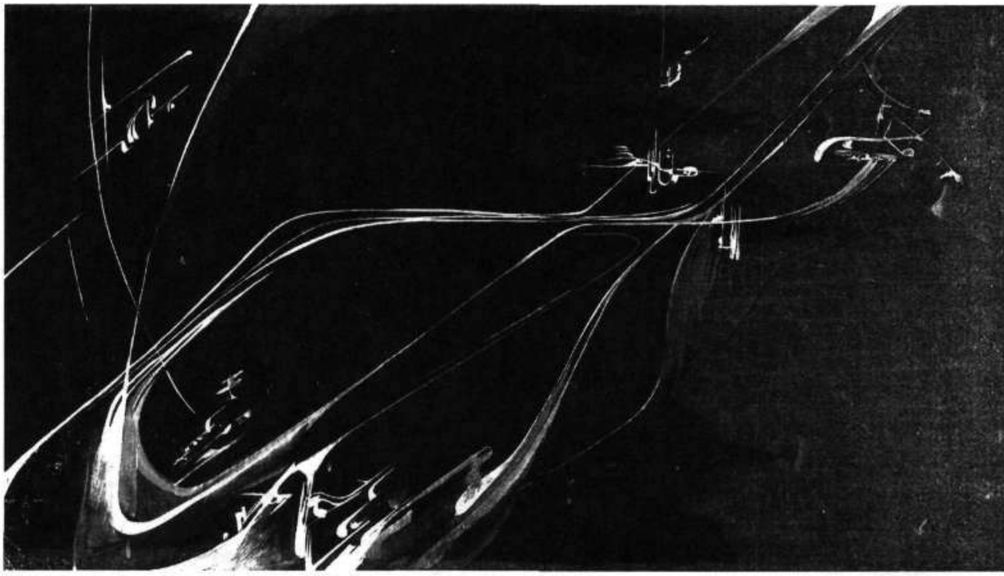
1



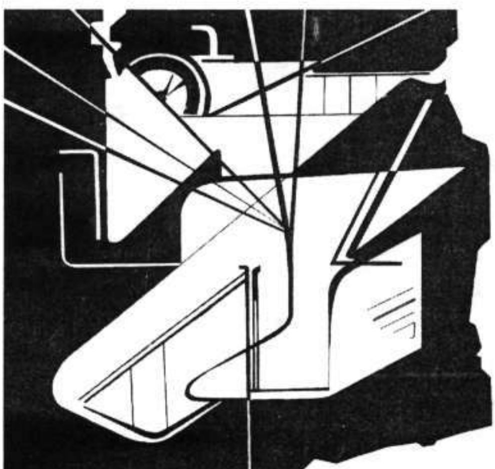
2

3





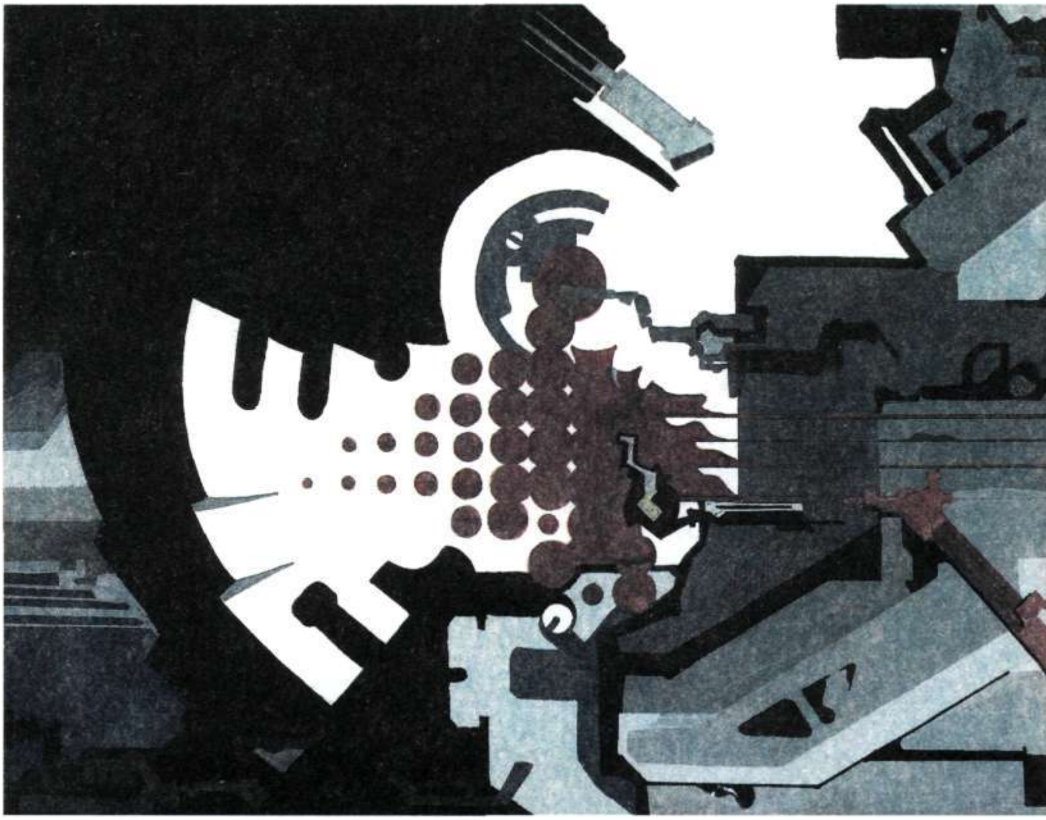
3



1



2



Тема 7
Формальный образ "техники" и "лирики" как общих понятий.



Методическая цель

Приобретение навыков логического выделения существенных свойств и признаков из содержательного объема общих понятий, их перевода на язык формальной композиции с последующим визуальным выражением с помощью художественно-композиционных средств.

Учебная задача и содержание работы

На первом этапе, исходя из детального анализа содержания понятий "техника" и "лирика", сформулировать наиболее существенные их свойства и признаки, а также принципы организации и систематизировать их в соответствии с основными рубриками схемы-матрицы: качественная природа, степень сложности, метрический и пространственный масштаб, объемно-пространственная структура, пластические и цветофактурные характеристики. После этого определить необходимые формальнокомпозиционные и художественно-образные средства для их комплексного визуального выражения.



На втором этапе работы нужно построить два композиционных произведения, представляющих собой формально-образное выражение наиболее существенных свойств и признаков техники и лирики как качественно различных явлений действительности.

Общие требования

1. При построении формального образа техники не должны изображаться реальные предметы с их конкретными конструктивными и функциональными формами организации.

2. В формальном образе лирики должны отсутствовать признаки материально-вещественной и предметно-пространственной ассоциативности.

Состав работы

1. Текстовая часть задания с систематизированными свойствами и средствами в соответствии с указанными требованиями.

2. Две композиции произвольного формата, выполненные в смешанной технике, но без применения аппликации.

Тема 7

Методические пояснения

Содержательная сложность и профессиональная значимость категории качественной меры обусловливают разнообразие аспектов ее рассмотрения и специальных форм ее практической проработки в курсе формальной композиции. Поэтому если в предыдущем задании доминировала главным образом одномерность отображаемого явления, то теперь студенты помимо необходимости формально-образного выражения многокачественного (а значит, и многомерного) явления встречаются еще и с проблемой невозможности его непосредственного наблюдения . В связи с этим большую роль в проведении работы играет предварительный комплексный анализ заданной темы. Он проводится коллективно, и его результаты оформляются в виде общей для всех схемы-матрицы. Однако это не лишает каждого студента возможности вносить в него свои коррективы, особенно в рубрику, касающуюся средств формально-композиционной выразительности того или иного свойства, качества или признака.

При выдаче задания и обьяснении его учебно-методической цели следует заострить внимание студентов на том, что все их творческие усилия должны быть направлены на построение композиционных произведений, максимально точно отражающих качественную специфику двух принципиально разных миров - *искусственного и естественного.* Оба они обозначены предельно общими, абстрактными понятиями: "техника" и "лирика".

Понятие техники охватывает собой весь технический, искусственно созданный человеком мир, и поэтому его композиционная проработка должна включать в себя свойственное этому миру многообразие форм материальной организации. Поскольку этот мир необъятен и ненаблюдаем как единая система и его невозможно изобразить в полном объеме всех его конкретных проявлений, то требуются определенные, специфически художественно-образные формы обобщения и типизации, которые могут получить визуальное воплощение с помощью арсенала выразительных средств формальной композиции.

Отбор существенных характеристик технического мира, включаемых в композиционное произведение основываться на принципах классификации искусственных систем. Что касается классификации технических принципов организации искусственных систем в целом, то здесь следует опираться на известные всем разделы физики: механику, электротехнику, оптику, акустику, электронику, гидравлику и т.д. Они вооружают знаниями о способах воплощения этих принципов в различные сооружения, объекты, конструкции, приборы, машины, аппараты и т.п. Емкость конкретного технического содержания, которое стоит за всеми этими понятиями и явлениями, определяет степень сложности построения композиционного произведения, включение в него разномасштабных элементов, обладающих большим разнообразием пространственных, пластических, пропорционально-ритмических, фактурных, цветовых, материально-технологических, конструктивных и прочих характеристик.

Систематизация полученного в процессе анализа содержательного материала по теме "техника" должна дать возможность сформировать базовый комплекс свойств, отражающих качественную определенность тех-

ники как целостной системы и выступающих одновременно как системообразующие принципы построения композиционного произведения, поскольку смысловая суть у них должна быть одна и та же. Здесь нужно обратить внимание студентов на необходимость постоянного сопоставления этого комплекса свойств с содержанием второй темы - "лирика". Поскольку они совершенно противоположны по своей сути, то в них не должны повторяться ни свойства, ни формально-композиционные средства, служащие для их визуального выражения.

Нужно также пояснить студентам, что понятие "лирика" используется в задании не в прямом его значении, т.е. не как один из родов художественной литературы, а для обозначения специфически окрашенного вида чувственного состояния человека, его эмоционального настроения, как особый процесс его внутренне-интимных, душевных переживаний, спонтанное движение его образно-чувственной энергии в состоянии полной отрешенности от внешнего мира и бесконтрольной погруженности в себя самого. Для описания условий, в которых может наступить аналогичное состояние, можно представить себе такую картину. После тяжелого и изнурительного перехода группа туристов делает остановку для отдыха, они разводят костер, унижают и уже в сумерках, когда спала жара и прошла усталость, просто так сидят у костра, возможно, тихо поют и каждый думает о своем. Мысли свободно текут без всякой определенной цели, образы-представления причудливо сменяют друг друга, легко преодолевая пространственные и временные границы, соединяя прошлое, настоящее и будущее, реальность и фантазию, то ярко вспыхивая, то медленно струясь, то внезапно исчезая, как во сне. По сути дела, это и есть своего рода сон наяву, картины которого не предполагают никакой функциональной связи с реальностью, с сиюминутными заботами и потребностями.

Эта аналогия дает возможность студентам "вжиться", "вчувствоваться" в образный строй понятия лирического состояния и при коллективном его анализе наиболее полно выявить его характеристики. Благодаря такому подходу на этапе наработки содержательного материала можно достигнуть единого для всех студентов понимания и представления об особенностях каждой темы и добиться необходимой степени объективности исходной информации.

На основе проведенного анализа студенты должны самостоятельно и четко сформулировать основные принципы организации "техники" и "лирики", отражающие их качественную природу. Для техники это будут: искусственность, жесткая функциональность, материальность, энергонасыщенность, целесообразность, логическая упорядоченность, точность, конкретность, разнокачественность и количественная сложность строения элементов, их разномасштабность, геометризм форм, физическая прочность, разнообразие конструктивных и пространственных связей, фрагментарность, насыщенность, локальность цвета и т.п. Для лирики это главным образом: процессуальная природа, нематериальность, непрерывность, качественная целостность, чувственная ассоциативность, естественность, пластическая мягкость, гармоничность, непринужденность, приятность, умеренная подвижность и др. При определении комплекса характерных признаков и свойств по каждой теме разрешается прибегать к всевозможным метафорам, сравнениям, чувственным ассоциациям, поэтическим образам и т.п. для более точного отражения всех нюансов индивидуального видения содержательных аспектов того или иного явления. Чем более образно и красочно это будет сделано, тем легче потом будет студентам отыскать необходимые формально-композиционные средства для решения поставленной задачи.

После завершения аналитической стадии работы и систематизации полученных информационных материалов студенты должны сделать несколько предварительных эскизов по каждой теме, в которых им надо постараться реализовать основную идею их композиционного замысла. Эскизы должны дать общее представление о принципах системной организации композиционного произведения и тех формально-графических приемах, которые каждый автор предполагает использовать для выражения важнейших качественных характеристик специфического содержания каждой темы.

При обсуждении эскизных предложений педагогу следует обратить внимание студентов на недопустимость прямого изобразительного подхода к характеристикам технических систем и включения в композицию конкретных предметов. Иными словами, в композиции должны фигурировать в качестве ее структурных элементов не изображения реальных домен, мостов, заводов, производственных цехов, машин, станков, приборов и аппаратов, а художественно трансформированные их формальные образы, выражающие системообразующие и формообразующие принципы их функционально-технической, обьемно-пространственной и материально-пластической организации. Поэтому в эскизах в первую очередь должны найти отражение те характеристики, которые играют главную роль в формировании у зрителя обобщенного образа-представления об отражаемом явлении. Если в композиционной структуре эскизного решения эти характеристики будут заложены принципиально верно, то с ней можно работать дальше, вводя все необходимые детали, делая, уточнения, корректировки и дополнения в соответствии со всей полнотой материала схемы-матрицы, а также с учетом особенностей разработки параллельной темы.

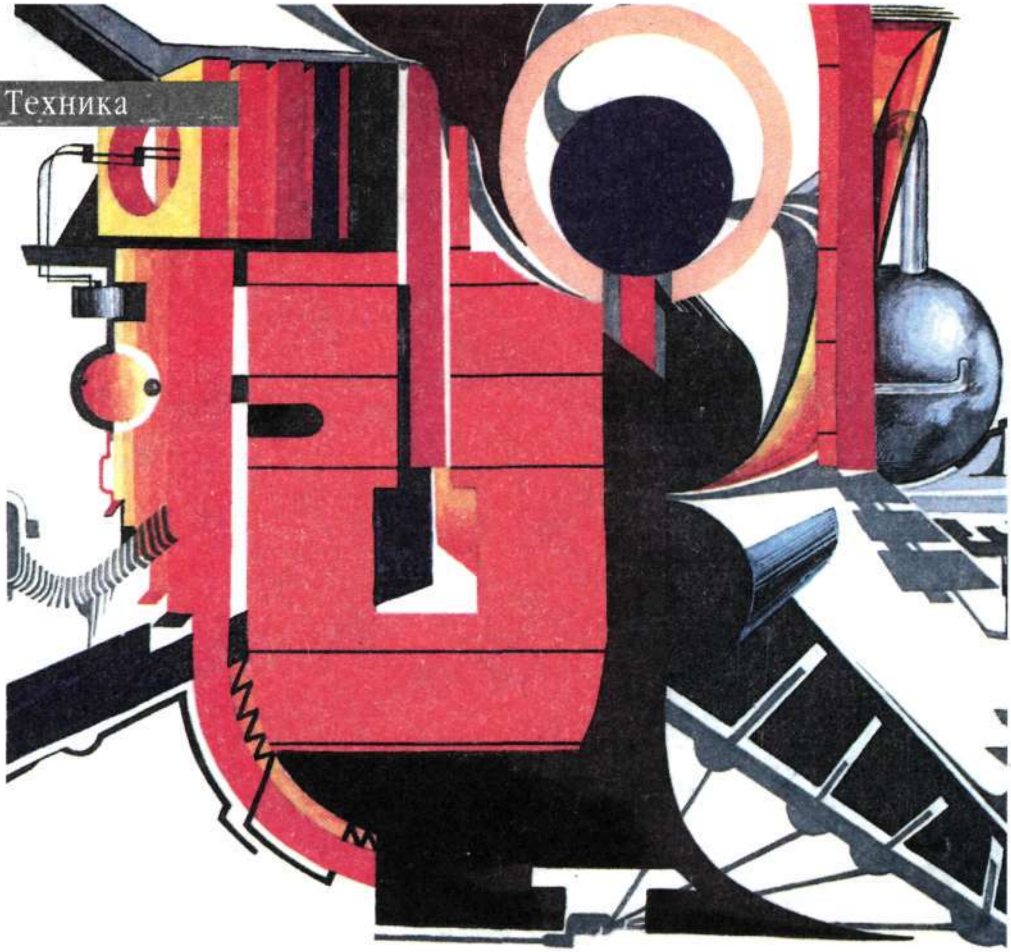
Основная трудность, с которой встречаются студенты при эскизной работе над темой "лирика", состоит в преодолении стереотипа предметного видения. Ведь здесь им надлежит отобразить "картину чувственного мира", где отсутствует всякая материальность, всякая физическая конкретность с ее наблюдаемыми формами, конструкциями, связями и пространственными отношениями, что требует большого творческого напряжения, художественного воображения и фантазии. Это картина того мира, который существует в форме особого процесса-состояния и наполняет своим содержанием сферу духовной жизни человека. В минуты такого состояния он ощущает полную внутреннюю гармонию, полную растворенность в своем "я", и поэтому такие мгновения для него так ценны и желанны; здесь исчезают предметные формы и остается лишь эмоциональное отношение к ним. Перед студентами невольно встает задача чувственного погружения в этот мир, ибо построить художественно-образную модель этого мира с помощью формально-композиционных средств выразительности без глубокого "вчувствования" в его чарующую атмосферу практически невозможно. Эскиз как раз и служит показателем (а в определенной степени и стимулом) глубины такого "погружения", "вчувствования", и поэтому в нем важно "схватить" основной образный ключ, общий стилистический ход формообразования структурных элементов композиционного произведения, отобразить их процессуальную природу, грациозность и изящество их пространственных взаимодействий и взаимопревращений. Поскольку данная тема композиции должна решаться на основе понятия эмоционального стимула, то проводить работу целесообразно под мелодичную музыку великих мастеров гармонии - Вивальди, Моцарта, Альбиони, Чайковского, Доницетти, Баха.

При чистовом исполнении композиционных произведений по заданной теме важно точно определить наиболее эффективные художественно-графические приемы техники работы, которые следует апробировать в экспериментальном порядке уже на стадии эскизных поисков. Разнообразие применяемых графических приемов должно усиливать общий художественно-образный эффект и "работать" на максимально возможную композиционную выразительность существа прорабатываемой темы.

Лирика



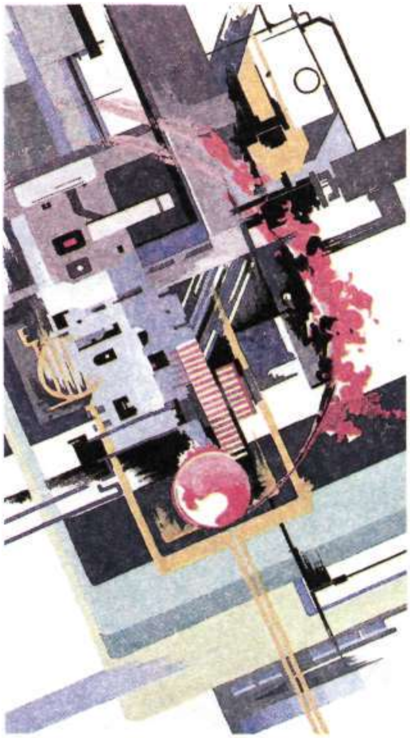
Техника





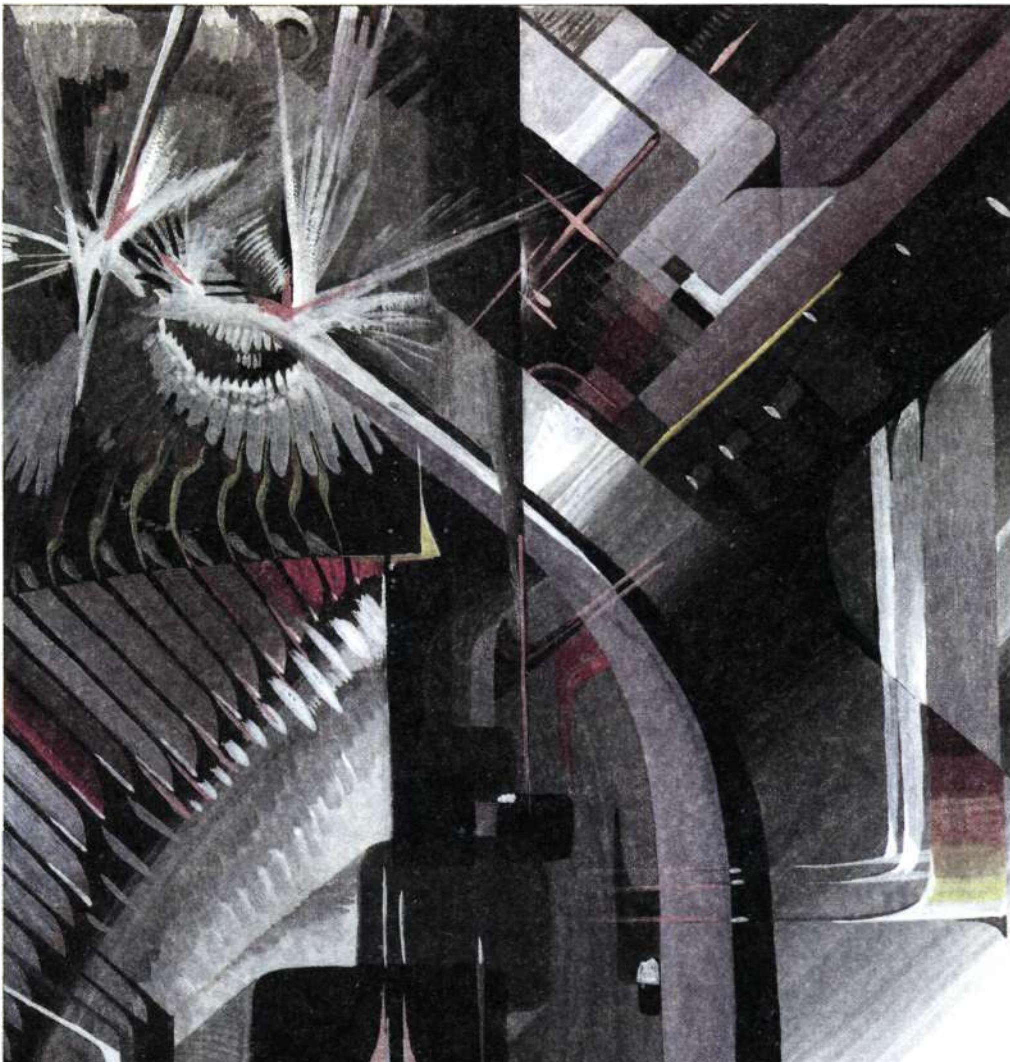


Формальный образ "техники" и "лирики" как общих понятий.









Формальный образ "техники" и "лирики" как общих понятий.

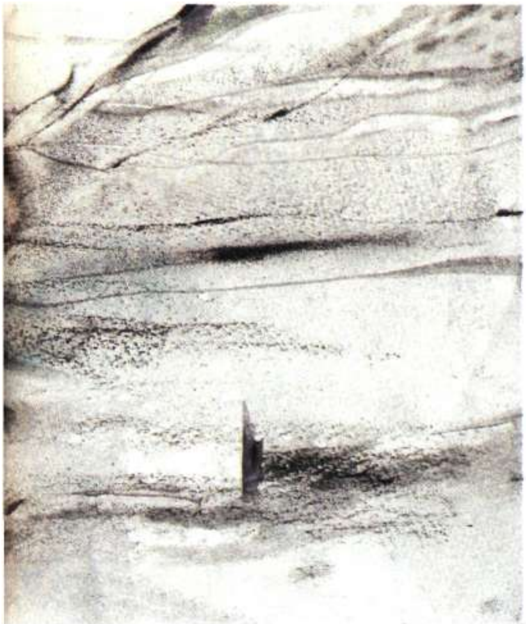


Лирика

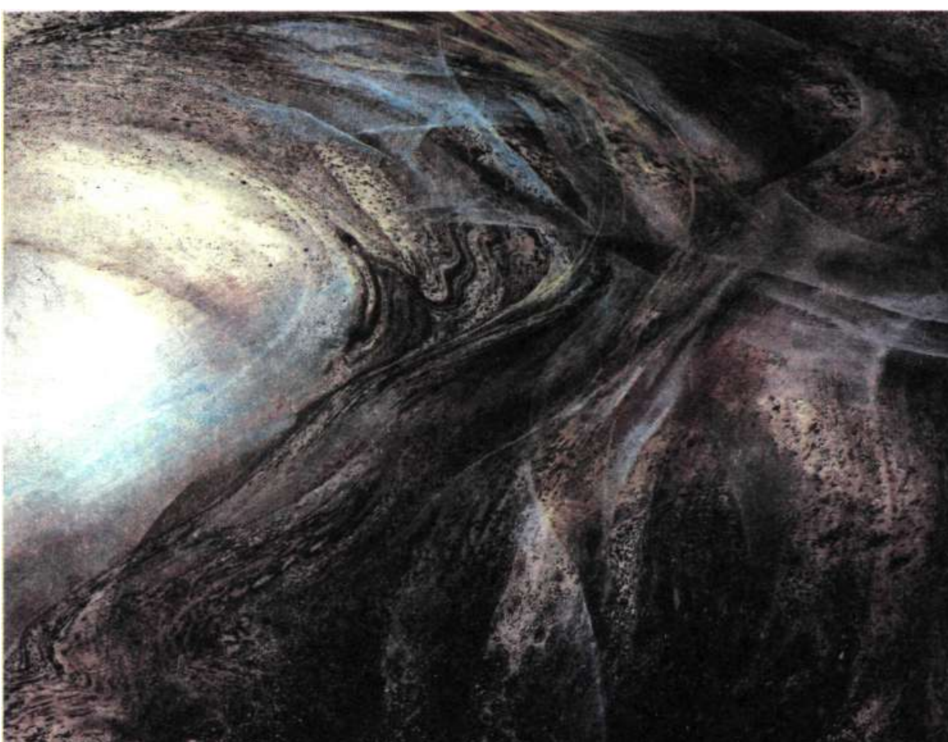


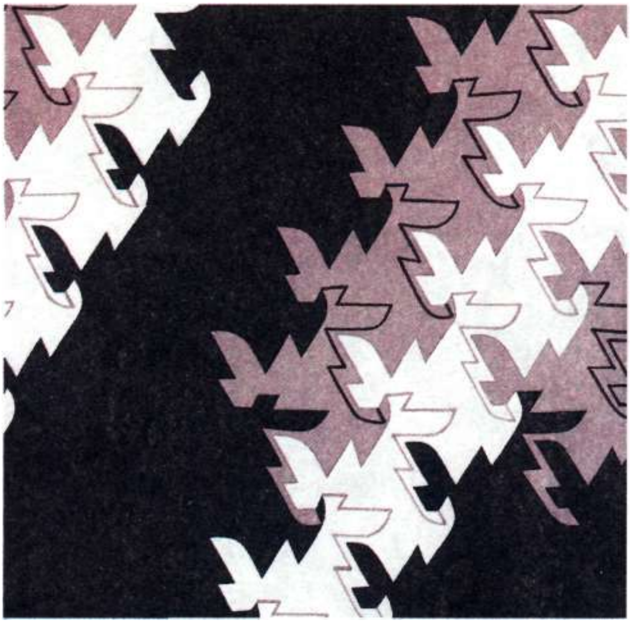


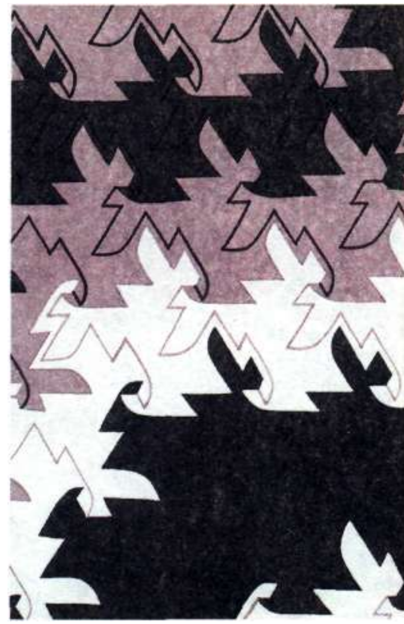












Тема 8

Построение многовариантной формальной композиции на основе принципов конфигуративной и цветотональной комбинаторики.

Методическая цель

Практическое освоение принципа комбинаторной организации композиционного произведения на базе модульного элемента, построенного с учетом сложного комплекса формообразующих факторов.

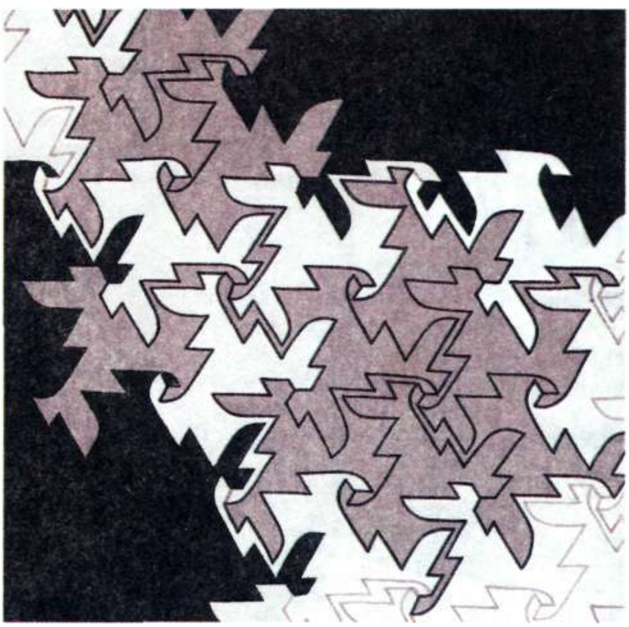
Учебная задача и содержание работы

На первом этапе нужно разработать один модульный элемент, который позволял бы при различных сочетаниях и перестановках получать орнаментально-ритмические структуры трех типов:

а) параллельные ряды;

б) ступенчатые ряды;

в) регулярно повторяющиеся центры.



На втором этапе на основе полученных структур (зафиксированных в линейной графике на отдельных листах) за счет использования цвета усилить, их орнаментально-образное восприятие.

На третьем этапе за счет применения гаммы новых цветовых отношений (2-3 цвета) необходимо изменить образное восприятие первоначальных орнаментально-графических структур на противоположное (т.е. там, где были построены параллельные ряды, - теперь должны отчетливо восприниматься ступени; где была ступенчатая структура- регулярно повторяющиеся центры; где были центры- там должны восприниматься параллельные ряды).

Общие требования

При построении модульного элемента следует стремиться к оригинальности и гармоничности его конфигурации.

Состав работы

Три комбинаторные композиции в линейной графике с выделением исходных модульных элементов и девять комбинаторных композиции с цвето-тональными вариантами.

Тема 8

Методические пояснения

Включение в практический курс формальной композиции темы комбинаторики имеет принципиальное значение для развития профессионального мышления дизайнера. Во-первых, комбинаторика по своей природе является научной дисциплиной, изучающей различные способы объединения (перестановки, размещения, сочетания, взаимные расположения) различных объектов в некоторую целостность, и в этом смысле может выступать в дизайне достаточно эффективным принципом композиционного формообразования. Во-вторых, (что особенно важно для целей и задач пропедевтического курса), принцип комбинаторики позволяет предельно наглядно и логически строго проследить процесс формирования поливариантных композиционных решений с точки зрения как создания их художественно-образных структур, так и влияния комплекса строго заданных факторов на формообразование исходных комбинаторных элементов. Последнее обусловливает особую методическую ценность комбинаторной темы в практическом курсе композиции, поскольку она непосредственно связана с развитием у студентов способности моделировать целостную форму на основе комплекса достаточно жестких требований, обеспечивая при этом необходимую степень художественной образности у большого числа композиционных решений. В целом это позволяет расширить диапазон творческого мышления дизайнера и обогатить арсенал его профессиональных методов формообразования.

Методическая направленность работы по данной теме имеет ту особенность, что основной акцент на первом этапе ее выполнения делается на содержательном анализе факторов, которые должны выполнять роль системообразующей основы построения комбинаторного элемента. Главным требованием здесь к студентам является то, что они должны создать три композиционных произведения с различными орнаментально-образными структурами на основе конфигуративно-пространственной комбинации одного и того же комбинаторного элемента. Сами типы орнаментально-образных структур композиционных произведений строго задаются условиями задачи как своего рода абстрактные схемы комбинаций: структура параллельных рядов, ступенчатая структура, регулярно повторяющиеся центры.

Данные орнаментально-образные структуры выступают как ведущий формообразующий фактор при разработке комбинаторного элемента и должны определять его конфигурацию, масштаб, степень сложности, пропорции и пластические характеристики. Композиционная выразительность каждого варианта комбинаторной структуры во многом определяется тем рисунком или линейным узором, который образуется за счет ритма и пластического характера границ соприкосновения комбинаторных элементов. При этом важно соблюдать следующие условия: комбинаторные элементы должны примыкать друг к другу без каких-либо пустот и зазоров; при создании орнаментально-образных структур композиционных произведений комбинаторный элемент не может поворачиваться тыльной стороной; нельзя применять какие-либо отличные от комбинаторных дополнительные элементы. Окончательная прорисовка комбинаторного элемента (после того как решены все принципиальные вопросы его формообразования в соответствии с вышеприведенными требованиями)

должна усиливать его художественно-композиционную выразительность, цельность и гармоничность построения.

Композиции по теме комбинаторики выполняются на прямоугольных листах формата 50 х 50 см. Первые три решаются в черно-белой графике с линейной прорисовкой орнаментально-образных структур по границам примыкания элементов друг к другу. При этом сами комбинаторные элементы во всех трех работах остаются белыми. Композиционное поле листа бумаги заполняется орнаментально-образными структурами таким образом, чтобы в каждом варианте можно было легко проследить их типологию, т.е. количество элементов (рядов, ступеней, центров), составляющих эти структуры, должно быть не менее четырех с развитием в двух направлениях (по вертикали и по горизонтали).

Еще три работы выполняются на основе полученных комбинаторных вариантов в цвете в трех различных цветочных сочетаниях. В каждой из них используются два цвета, а черный цвет (или белый в зависимости от общего цветотонального решения композиции) применяется для обводки пограничных линий между комбинаторными элементами. В этих трех работах художественно-образную нагрузку принимают на себя уже не исходные комбинаторные элементы, а их композиционные группы, поэтому для их визуальной акцентировки и выразительности необходимо применять цвет. Здесь доминирует не линейный узор, а тонально-цветовые соотношения композиционных элементов с принципиально новой конфигурацией, пропорциями, пластикой, масштабом, сложностью и т.п. С точки зрения композиционно-художественного эффекта, мы получаем здесь качественно новый уровень комбинаторных возможностей и, таким образом, обогащаем творческую палитру формообразующих принципов и средств.

Следующие три композиции исполняются также на основе первых трех комбинаторных вариантов, и в них тоже используются цветовые отношения, как и в предыдущих цветотональных работах, однако здесь ставится новая художественно-образная задача: необходимо заменить исходные орнаментально-образные структуры на противоположные. Это значит, что на основе комбинаторного варианта, в котором была получена структура параллельных рядов, требуется сформировать визуально, с помощью цвета и тона структуру регулярно повторяющихся центров. Там, где была структура ступенчатая, - теперь должны появиться параллельные ряды, а где были регулярно повторяющиеся центры - должна быть получена ступенчатая структура. Все эти трансформации потребуют, разумеется, совершенно иных способов визуального объединения и сочетания, и создания новых комбинаторных художественно-образных эффектов, а сами композиционные элементы обретут ряд новых формальных свойств и признаков.

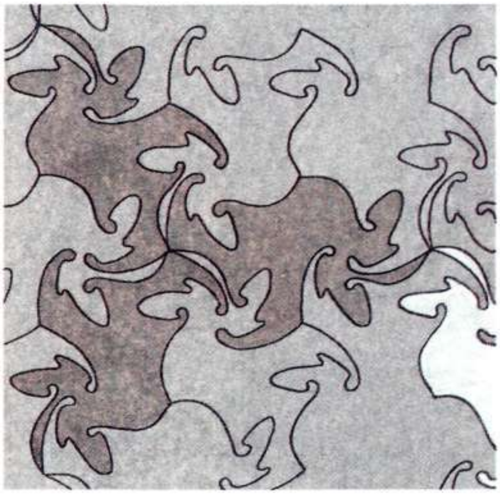
Во время работы над формированием комбинаторного элемента методически целесообразно рекомендовать студентам пользоваться калькой, структурными сетками и трафаретами, которые позволяют значительно ускорить поиск нужных конфигураций, обеспечить требуемую комбинаторную сочетаемость и добиться точности в прорисовке элементов.

При разработке цветовых вариантов комбинаторных композиций следует ориентировать студентов на то, чтобы цветовая гамма образно "работала" на соответствующий конфигуративно-пластический и пропорционально-ритмический характер строения комбинаторных элементов. Для этого желательно иметь перед началом завершающего этапа исполнения работ несколько эскизных вариантов их цветотонального решения.

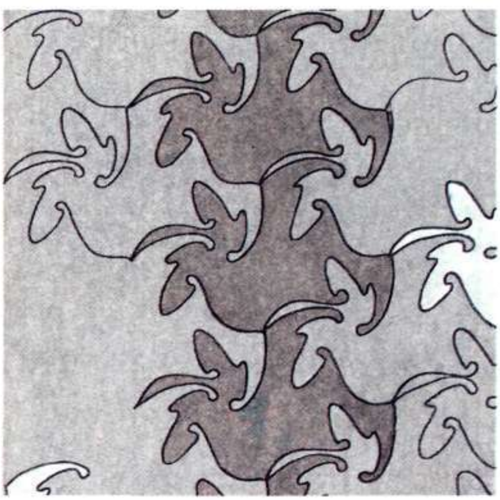
Чистовое исполнение композиций может осуществляться в различной технике (аэрограф, аппликация, нанесение краски кистью, накатка валиком и т.п.), главное - высокая графическая культура подачи материала.

Следует предостеречь студентов от попыток решать комбинаторные задачи сугубо механическим способом с использованием математических формул или компьютерных программ. Смысл данного задания состоит не в получении конкретного конечного результата в виде комбинаторных структур, а в самом процессе их творческого поиска на основе использования принципов комбинаторного мышления и художественно-эстетических критериев оценки вариантов композиционного решения. Очень важно объяснить студентам, что творческое освоение комбинаторной темы в курсе формальной композиции нацелено на формирование у них системного подхода к процессу формообразования, отвечающему требованиям многофакторности и поливариантности. В свою очередь принцип комбинаторики включается в профессиональную методологию дизайнера как один из способов художественно-композиционной и функционально-технической организации искусственных систем, и потому по своему формообразующему потенциалу выходит далеко за пределы решения пропедевтических задач.

Методологическая эффективность и широта сферы применения принципов комбинаторики в проектной дизайн-деятельности требует более глубокой и серьезной проработки данного принципа художественно-композиционного формообразования в процессе обучения, однако осуществить это в полном объеме в цикле графических работ по формальной композиции практически невозможно. Поэтому тема комбинаторики не ограничивается данным заданием и различные аспекты ее освоения включаются в тематику заданий по трансформации плоскости в рельеф и замкнутый объем, по организации функционального пространства, в которых акцент делается на формообразующих возможностях принципа комбинаторики в области объемно-пластической и объемно-пространственной композиции. Помимо этого в курсе "Архитектоника" есть специальное задание по объемно-пространственной комбинаторике, где студенты решают более сложные композиционные задачи с учетом целого комплекса формообразующих факторов, влияющих на построение комбинаторных элементов и художественно-образные характеристики композиции в целом. В совокупности все это позволяет студентам овладеть достаточным профессиональным мастерством в области комбинаторного формообразования и с уверенностью использовать возможности принципов комбинаторики в функциональной и художественно-композиционной организации искусственных систем в процессе дизайн-проектирования.



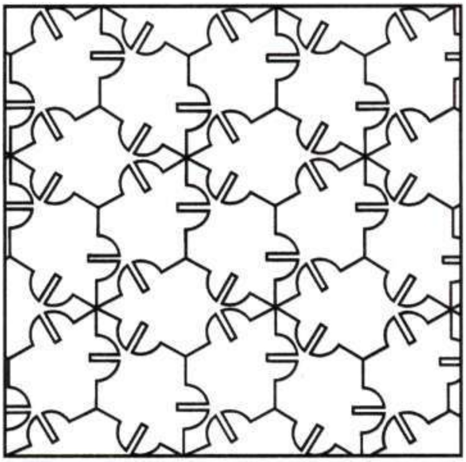


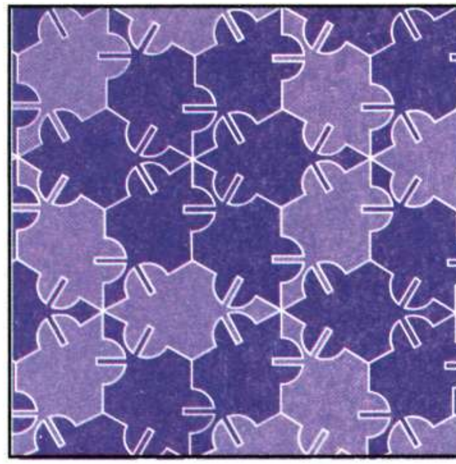


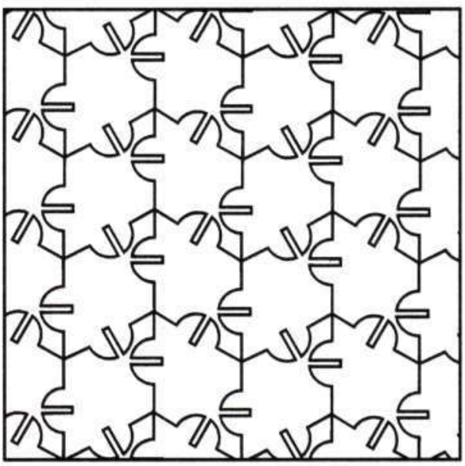


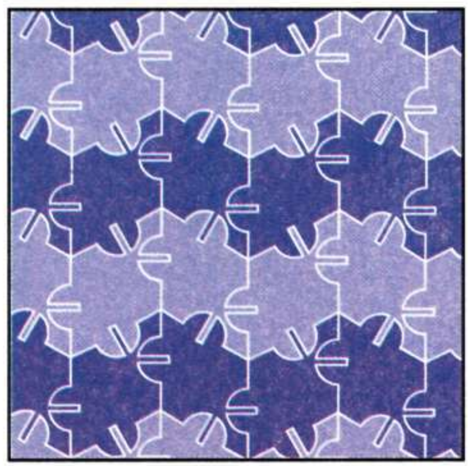


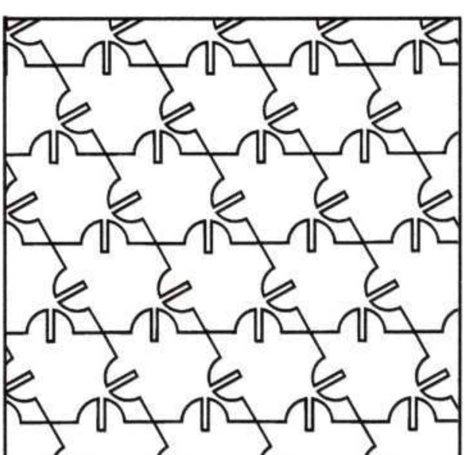


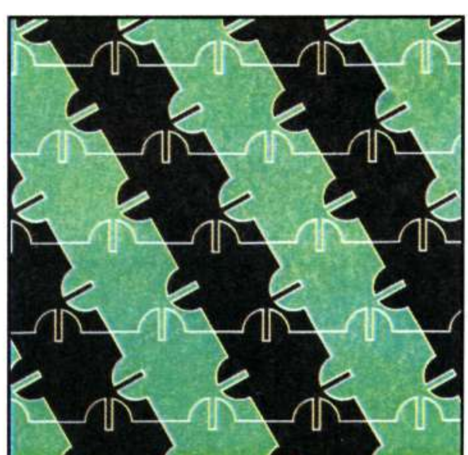


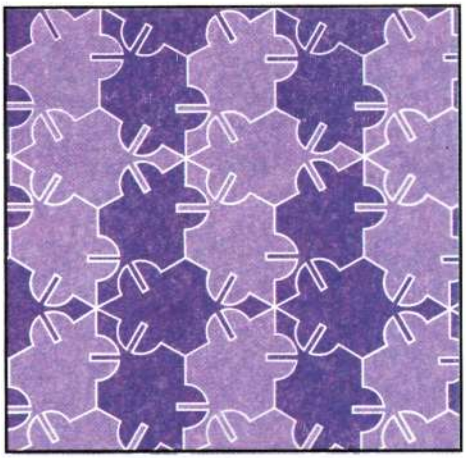


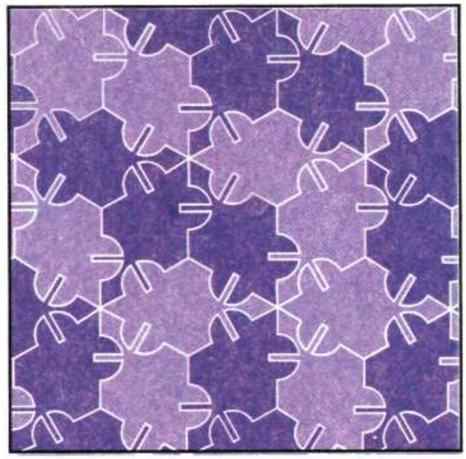


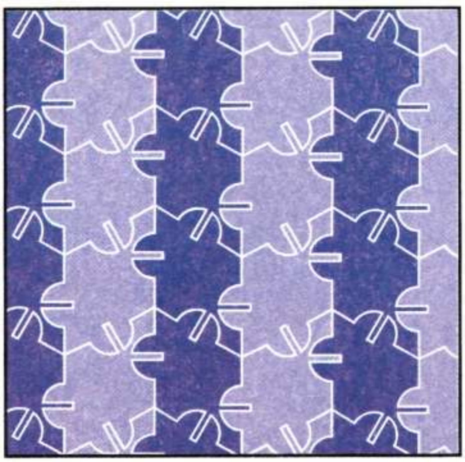


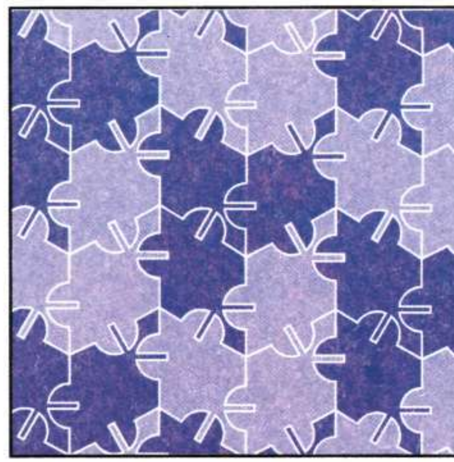




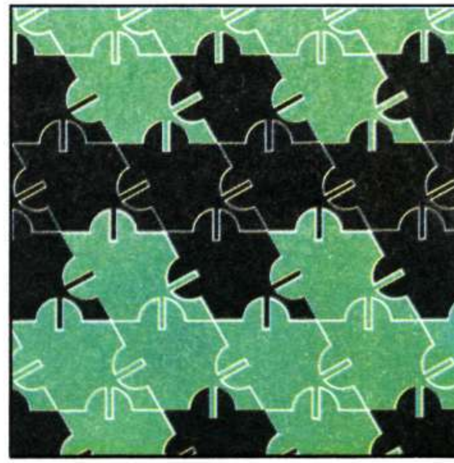


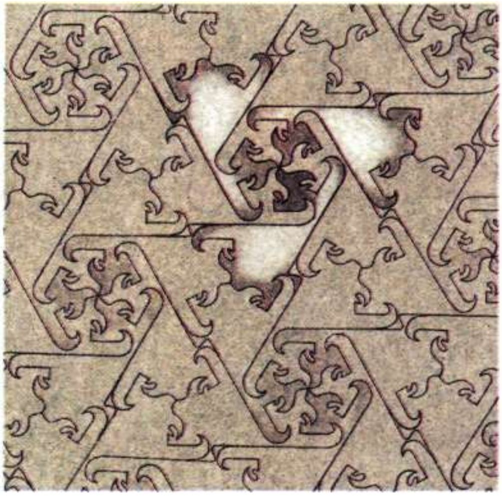


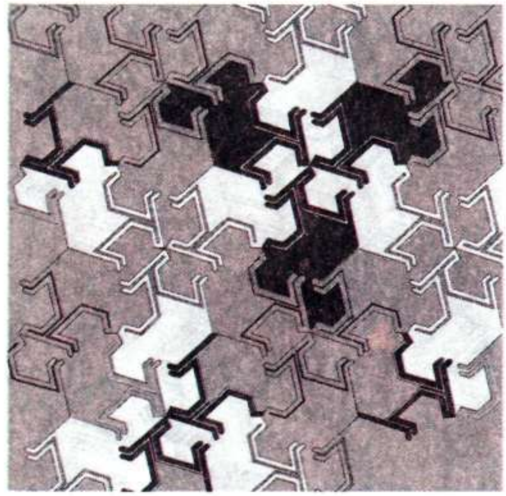


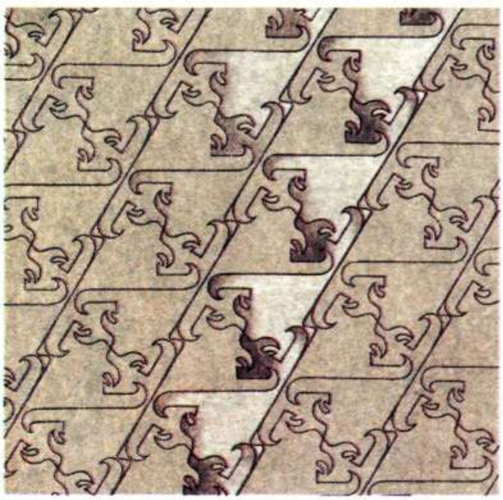


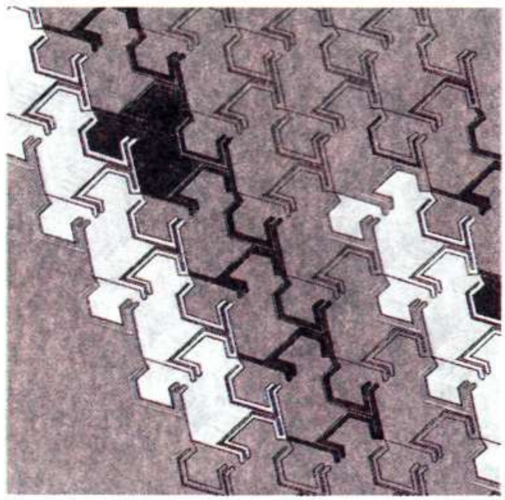


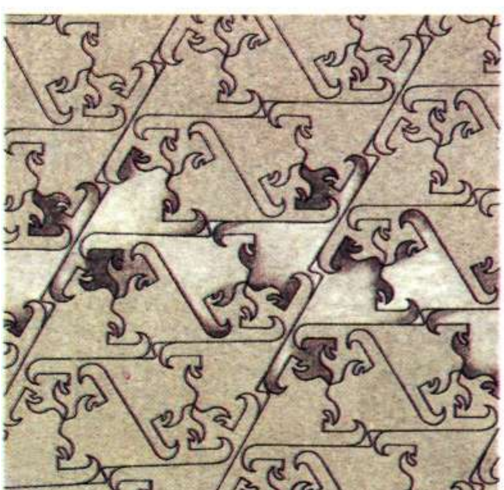


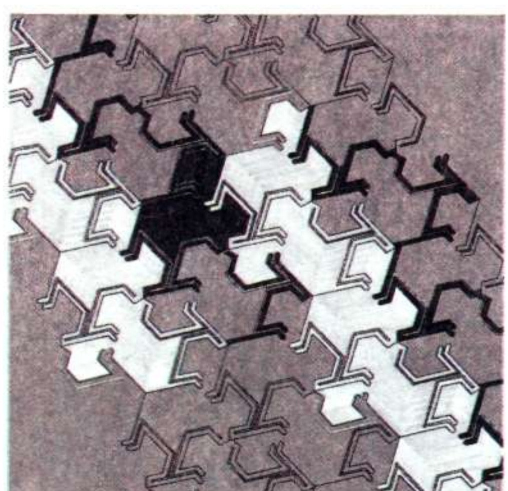


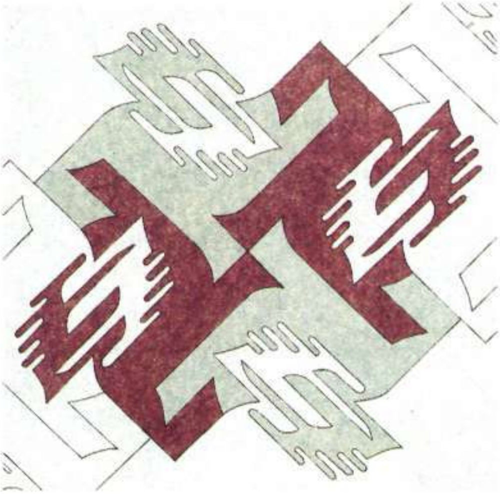


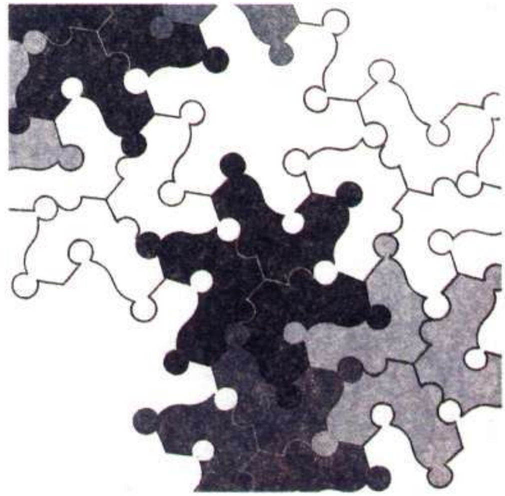




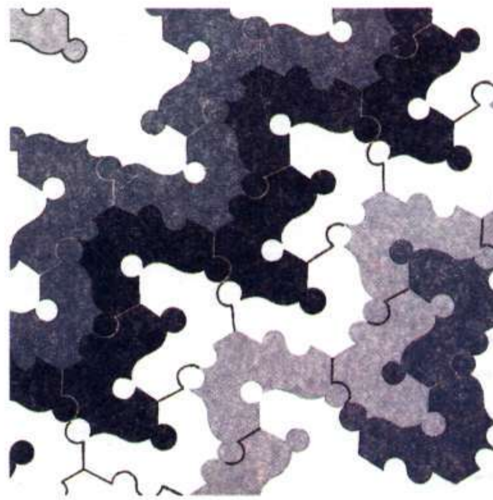


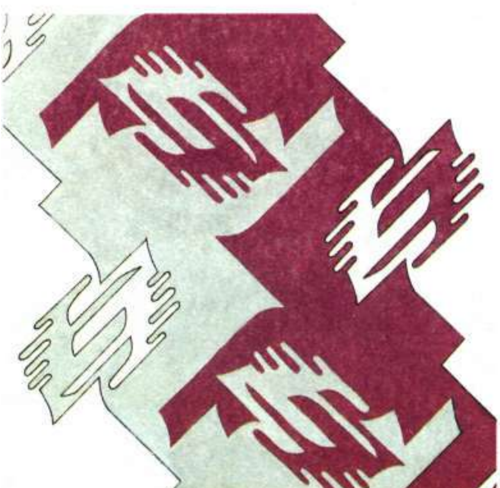


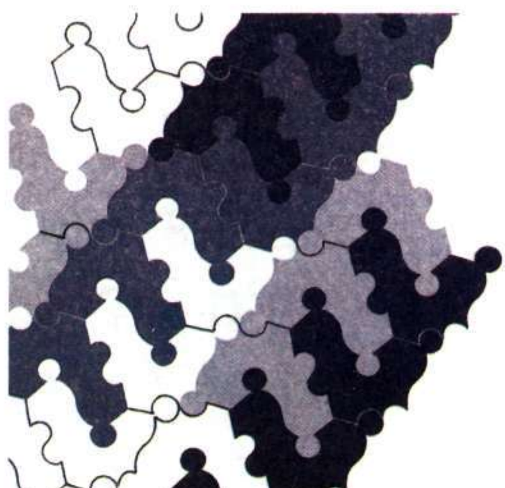


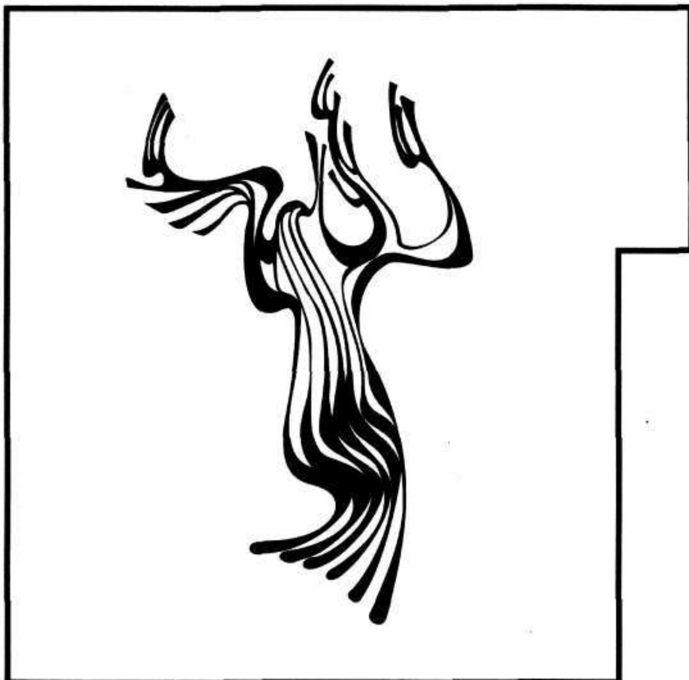


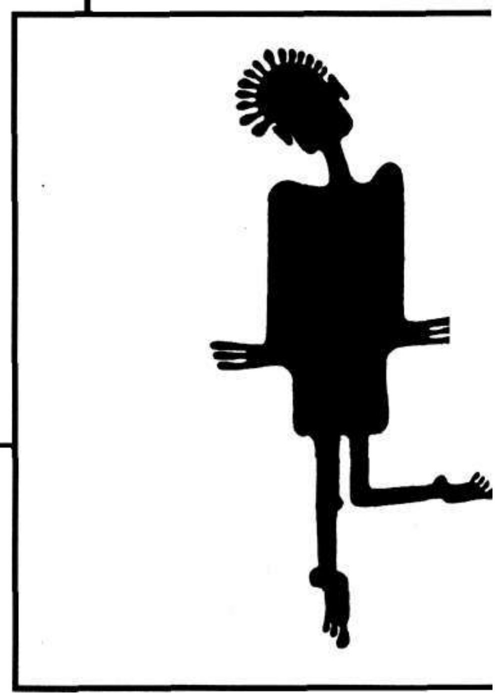












Тема 9
Стилизация объекта по собственному или заданному свойству.

Методическая цель

Практическое освоение принципа стилизации как профессионального метода художественно-композиционной организации искусственных систем.

Учебная задача и содержание работы

1. На основе анализа смыслового содержания общего понятия "дерево" выявить его морфологические, физические, функциональные свойства и признаки, после чего построить графическую композицию, образно подчинив все структурные элементы изображения дерева (корни, ствол, ветви, крона) какому-нибудь одному формообразующему свойству или признаку.

2. Сформировать образную структуру графического изображения объекта под общим названием "животное", используя заданное свойство как смыслообразующую основу, обусловливающую строение всех его элементов, связей и отношений.



Общие требования

1. Максимальная творческая изобретательность и оригинальность в поиске способов композиционной реализации заданного свойства в структуре объекта и обеспечении целостности его художественно-образного выражения.

2. Соблюдение меры обобщенности свойств и признаков композиционных элементов графического изображения.

Состав работы

Две композиции в черно-белой графике на листах формата 20 x 20 см.

Тема 9

Методические пояснения

Тема стилизации в практическом курсе формальной композиции занимает одно из ключевых мест, поскольку в ней наиболее отчетливо проявляются художественно-композиционные принципы системной организации изобразительного материала, связанные с обеспечением операционально-деятельностной функции категории меры. Методическая значимость стилизации в арсенале профессиональных средств дизайнера определяется тем, что на ее основе осуществляется художественно-образное преобразование многомерного, разнокачественного предметного содержания в органиченно-обобщенную, целостную и визуально сгармонированную форму.

Студентам необходимо глубоко осознать, что принцип стилизации по своей содержательной сути, своему формообразующему потенциалу применяется в дизайне не для приобщения визуальных характеристик предмета (за счет внешнего подражания, имитации) к некой существующей образно-стилистической системе, а для обобщения, системного соподчинения многообразных признаков, характеристик и свойств в содержании самого предмета, для установления в их взаимосоотношениях той меры, которая позволяет наглядно выразить наиболее существенное в содержании предмета с точки зрения его материально-культурной значимости. Эта особенность функционирования принципа стилизации в дизайне указывает на то, что сам процесс стилизации как процедура художественно-композиционного обобщения и образной выразительности должен опираться на тщательный анализ предметного содержания конкретной темы, на ее глубокое теоретическое осмысление.

Анализ целесообразно проводить коллективно, всей группой студентов под руководством педагога с использованием структуры схемы-матрицы. Во-первых, это позволяет студентам приобрести устойчивый навык в проведении аналитической работы на основании единой методики предпроектных дизайн-исследований, а во-вторых, повысить степень полноты и объективности выявления наиболее существенных свойств, признаков, характеристик, элементов, их структурных и функциональных связей и отношений.

Нужно учитывать принципиальное положение, согласно которому для практической проработки формально-композиционных принципов стилизации необходимо брать не какой- либо конкретный предмет, а общее понятие, например, дерево, птица, растение, животное и т.п. Иными словами, если, например, темой работы является "дерево", то подразумевается не какое -нибудь конкретное дерево: ель, береза, дуб, ива и т.п. - а дерево как понятие и именно его требуется проанализировать во всей полноте его содержания. Прежде всего, разумеется, необходимо выявить системно-структурные характеристики анализируемого понятия, используя уже хорошо знакомую студентам по предыдущим работам рубрику "качественная определенность" схемы-матрицы. Определив состав и тип элементов, их системообразующие связи и отношения, следует описать как можно полнее признаки, свойства и характеристики системы в целом и каждого составляющего ее элемента в

отдельности, учитывая как внутренние, так" и внешние формы их проявления.

Цель этого методичекого требования - уход от стереотипа формы за счет логического "препарирования" содержания общего понятия, его аналитического расчленения на составляющие смысловые части. Это позволит обобщать наиболее существенные моменты в содержании понятия, отказаться от всего случайного и поверхностного. Другими словами, анализ и творческое обобщение являются необходимой предпосылкой для художественно-образного обобщения, т.е. стилизации. Поэтому полученный в процессе анализа разнообразный теоретический материал (элементы, структура, свойства, признаки, функции и т.п. характеристики содержания исходного понятия) дает весьма широкие возможности для осуществления процесса стилизации. В данном случае каждому студенту важно сделать выбор общего системообразующего начала.

С точки зрения методической эффективности учебно-творческого процесса, стилизация может осуществляться на основе некоторого внешне воспринимаемого признака или же функционального свойства, которое в самом объекте внешне не наблюдается. Например, если для выполнения задания исходным является понятие дерево, то такие его свойства как стройность, ветвистость, корявость и т .п.. могут восприниматься непосредствено и для художественно-композиционного выражения не представят особой трудности. Если же мы ориентируемся на выражение скрытых, так называемых функциональных свойств , таких как, например, прочность, упругость, опасность, ядовитость, целебность и т.п., то в таком случае работа приобретает повышенную творческую сложность и требует более высокого художественно-композиционного мастерства.

После того как каждый студент выберет для себя конкретное свойство или признак из общего содержания исходного понятия, он должен сам определить комплекс художественно- композиционных средств для их визуализации и формально-образного выражения. В особо сложных случаях, когда выбранное свойство не поддается описанию в наглядно представимых терминах, его следует "показать" посредством аналогов, которые опосредованно, через чувственную ассоциацию позволили бы получить представление о его наиболее существенных характеристиках. Так, например, ядовитость - свойство чисто функциональное, проявляющееся главным образом при взаимодействии с другими объектами. В самом носителе, в частности, дереве, это свойство никак не проявляется во внешней его форме, а значит, и не воспринимается визуально. Чтобы это стало возможным, нужно отыскать объекты-аналоги, восприятие которых вызывает чувство настороженности, опасности, угрозы, каверзы, подвоха, и при описании какого-либо из них выявить те признаки, которые приводят к подобным ощущениям у человека. Такой методический прием дает возможность легко перейти к поиску необходимых выразительных средств, поскольку в самом аналоге эти свойства каким-то образом уже представлены в материальной форме. Следует лишь грамотно перевести их на язык средств формальной композиции.

После того как будет проведена описанная выше предварительная работа, студенты приступают к выполнению основной части задания. Художественно-композиционный смысл ее заключается в том, чтобы на основании избранного свойства или признака осуществить визуальную трансформацию основных структурных элементов исходного понятия

(например, для дерева это - корневая система, ствол, ветви, крона) таким образом, чтобы каждый из них и все они в совокупности были подчинены единому формообразующему началу. В результате стилизация, как особая форма художественно- композиционной организации изобразительного материала,должна привести к достижению органического единства и визуальной целостности композиционного произведения на основе определенного доминирующего свойства или признака. Последние должны пронизывать, наполнять собой все структурные элементы исходного понятия, выступать как общее системообразующее, смыслообразующее и формообразущее начало, которое подчиняет себе все конфигуративные, масштабные, пропорциональные, пластические, фактурные, ритмические, тональные, пространственные и пр. характеристики изображения. Благодаря этому достигается высокая степень художественно-образной выразительности того или иного свойства или признака, а также визуальная обобщенность и целостность произведения, что и позволяет широко использовать стилизацию как один из наиболее эффективных принципов художественно-композиционного формообразования в творческой палитре профессионального дизайнера.

Анализ исторической практики применения принципа стилизации в различных областях художественного творчества: в живописи, графике, скульптуре, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, а также в кино, театре, музыке и литературе показывает, что в ее основу может быть положено не только какое-либо свойство или какой либо признак. Стилизация может осуществляться и на базе элемента, структуры, функции, различных типах внешних и внутренних связей и отношений, причем все это может как принадлежать содержанию самого исходного объекта или понятия, так и быть искусственно привнесено в него извне. В связи с этим студентам может быть предложена для более глубокого освоения принципа стилизации тема задания, предполагающая формирование объекта по заданному свойству, выражающему характер функционирования данного объекта, его поведения или образа действия.

Для таких целей лучше всего подходят объекты с развитой структурой элементов, например, животные, имеющие достаточно большое количество составляющих элементов: голову, шею, туловище, конечности, хвост, у которых, в свою очередь, сложное строение. В процессе художественно-композиционной стилизации объекта по заданному свойству все его элементы могут претерпеть такую существенную трансформацию, что многие из них или приобретут гипертрофированно активную значимость и образную выраженность, или почти исчезнут из общей визуальной структуры изображения. Поэтому требуется очень тонкое чувство меры для установления гармоничных соотношений между всеми качественными и количественными характеристиками объекта, для того чтобы его образная структура воспринималась естественно и органично.

В качестве примера можно привести стилизованные изображения известных персонажей мультфильма " Белоснежка и семь гномов". Несмотря на то, что у гномов с точки зрения общепринятых и привычных для восприятия норм предельно нарушены (гипертрофированны) пропорции частей тела (большие голова, кисти рук и стопы ног и маленькие туловище, ноги, руки и практически нет шеи), это не воспринимается как уродство, как нечто дисгармоничное и безобразное. Напротив,

благодаря тому, что в их художественно-композиционном формообразовании был мастерски использован принцип стилизации на основе структуры и функции и точно установлена мера соотношений качества и количества, формы и содержания, чувственного и логического, мы получили весьма выразительный, естественно-органичный, целостный художественный образ.

Этот пример показателен не только с точки зрения исключительной важности чувства меры в процессе реализации принципа стилизации. В этом примере имеет значение прежде всего то, что он относится непосредственно к стилизации как формированию объекта по заданному свойству и поэтому может служить прямым аналогом рассматриваемого нами задания. Ведь понятие "гном" взято из западноевропейской мифологии и означает подземный дух как олицетворение стихийных сил земли, поэтому по своей природе является как бы бестелесным, визуально ненаблюдаемым, не имеющим конкретного материально-вещественного носителя. Перенос данных характеристик на структуру человеческого тела потребовал его существенной трансформации, что и послужило в конечном счете основой для создания новой формы, синтезирующей в целостном художественном образе бесплотный дух и деятельную материальную силу.

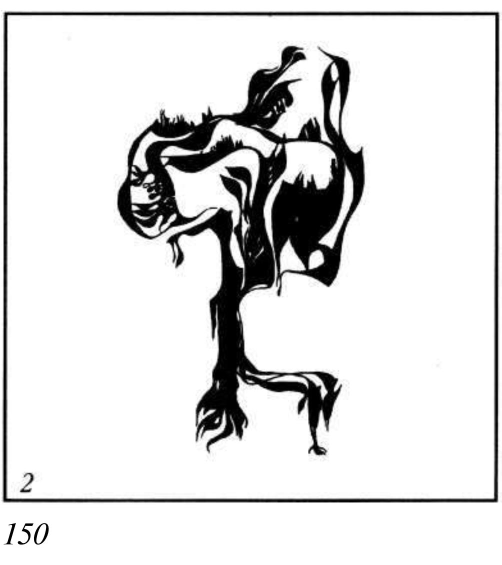
Проработка темы на различном содержательном материале должна выработать у студентов практические навыки творческого применения принципов стилизации, развить художественно-композиционное чувство меры в построении образно-выразительных и целостных по визуальной структуре произведений. Очень важно, чтобы при выполнении заданий студенты поняли, что принцип стилизации выходит за рамки его традиционной трактовки как простого подражания внешним формам какого-либо определенного стиля или подчинения художественно-реалистического изображения условным орнаментальным формам.

С точки зрения формальной композиции и ее роли в профессиональной деятельности дизайнера, принцип стилизации служит не для подражания, а для системной организации творческого процесса при создании стиля как единичного объекта, так и сложных комплексов объектов. Поэтому дизайнер в своей деятельности должен выступать преимущественно не как стилизатор, а как стилист, не как имитатор и подражатель, а как создатель истинного стилевого единства. Только в этом случае он будет способен профессионально грамотно и по-новаторски решать проблемы художественно-композиционного формообразования при разработке, например, фирменных стилей, создании образного единства ассортимента определенного класса промышленной продукции или предметной среды в целом в соответствии с ее конкретными историческими, социально-культурными и национальными особенностями. Изучение данной темы практического курса формальной композиции направлено на развитие умения аналитически выявлять эти особенности и на их основе осуществлять процесс формообразования с использованием принципов стилизации.

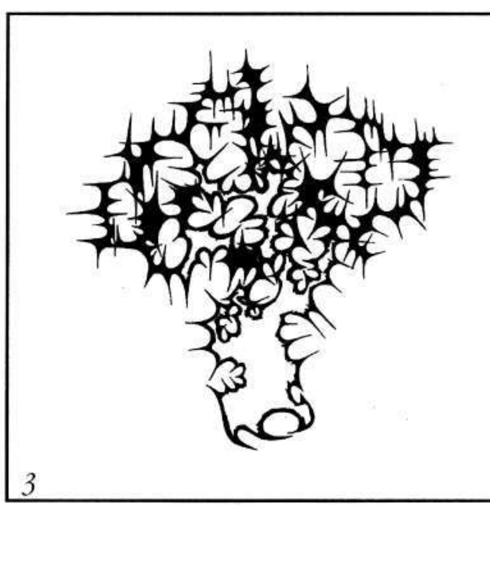


1

1. Упругость
2. Ядовитость
3. Колючесть
4. Мощность
5. Гибкость
6. Конструктивная жесткость

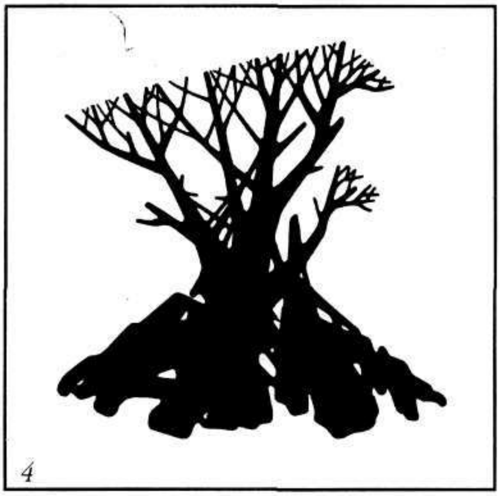


2

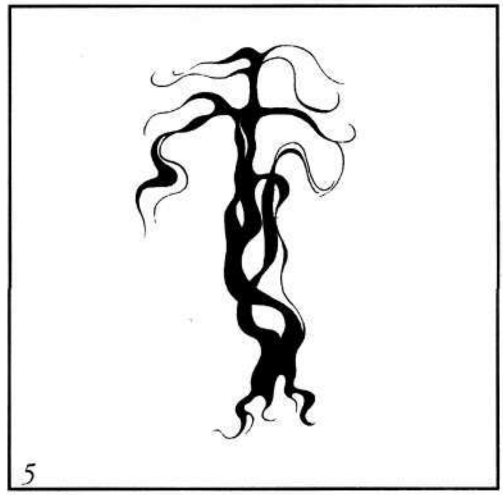


3

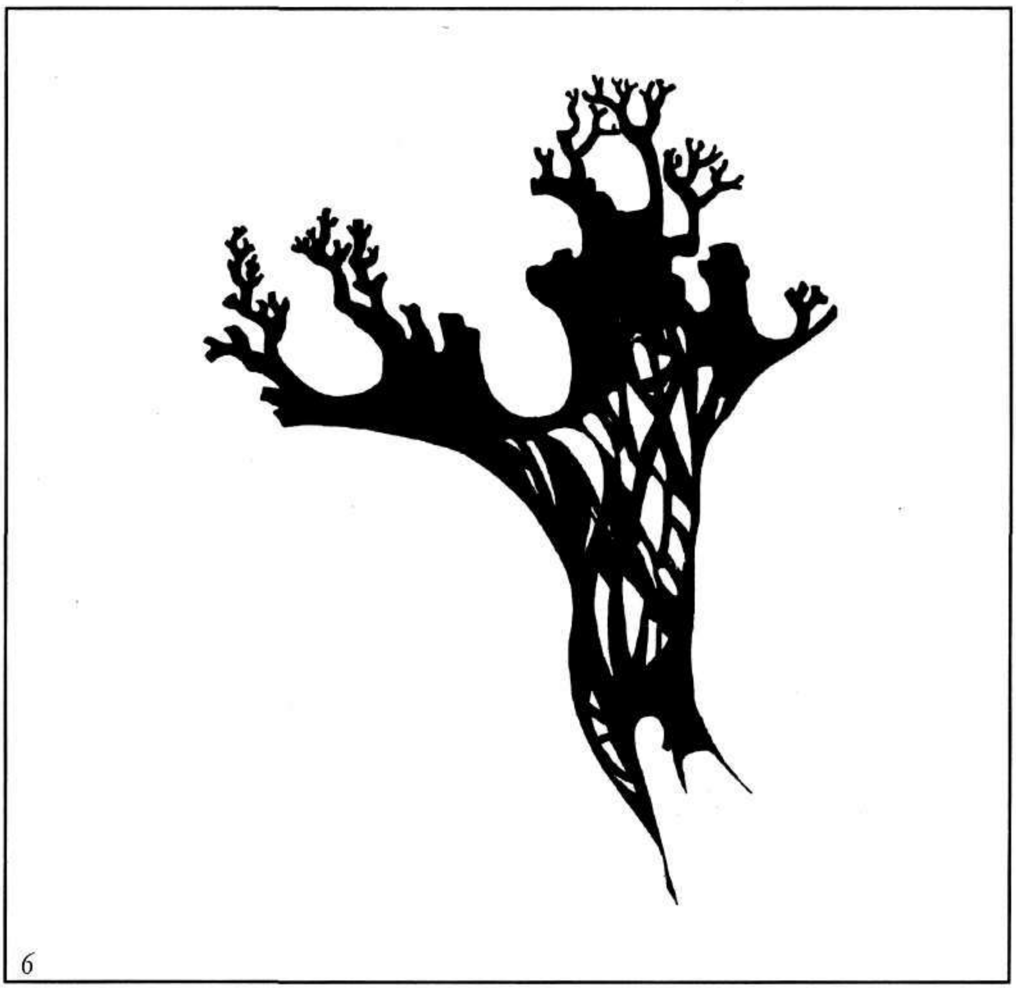
Стилизация объекта по собственному или заданному свойству.



4

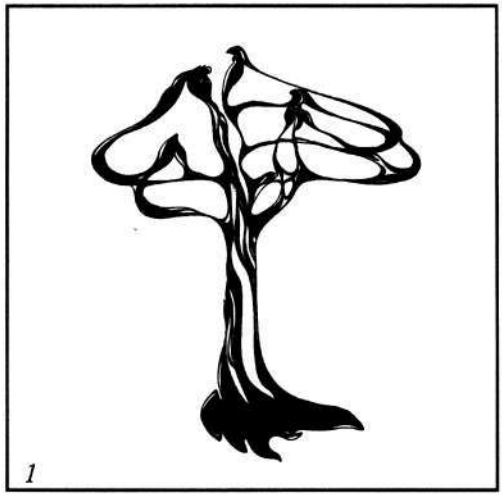


5

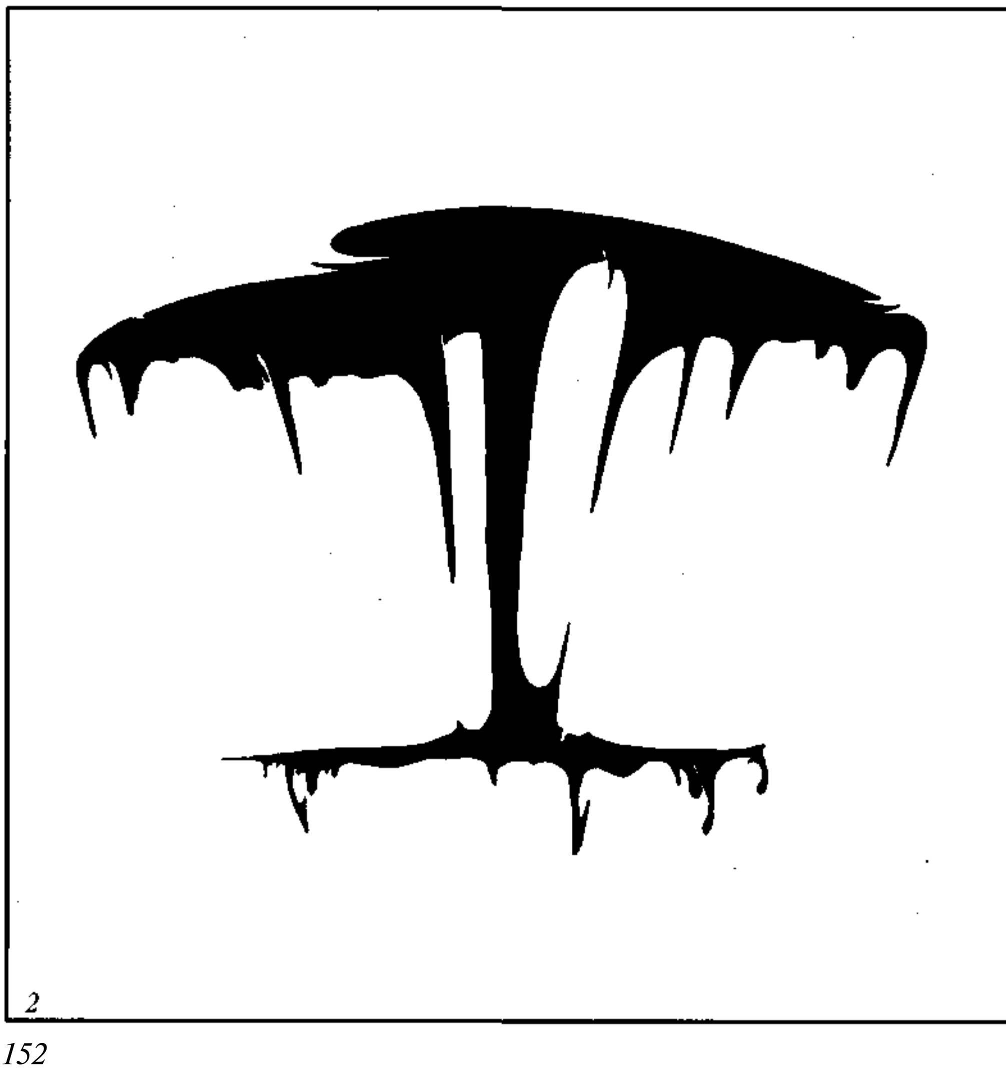


6

1. *Вязкость*
2. *Липкость*
3. *Опасность*
4. *Бодрость*
5. *Веселье*
6. *Декоративность*
7. *Ветвистость*
8. *Дружелюбие*



1



2



3



4



5



6



7



8



1. Изящность
2. Мощность
3. Игривость
4. Болезнь



2

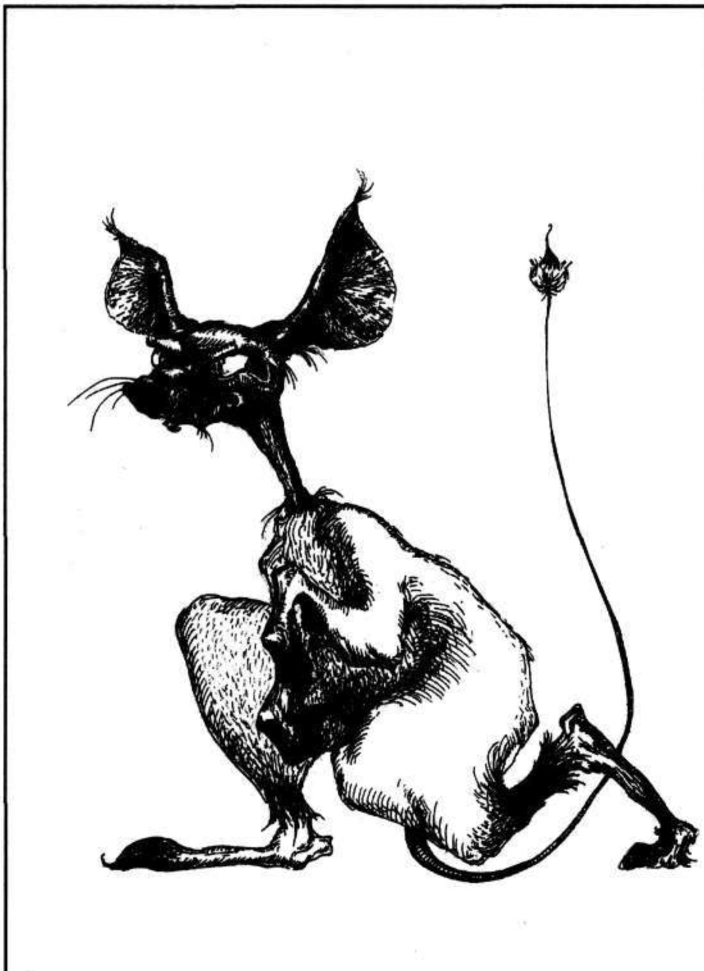


3

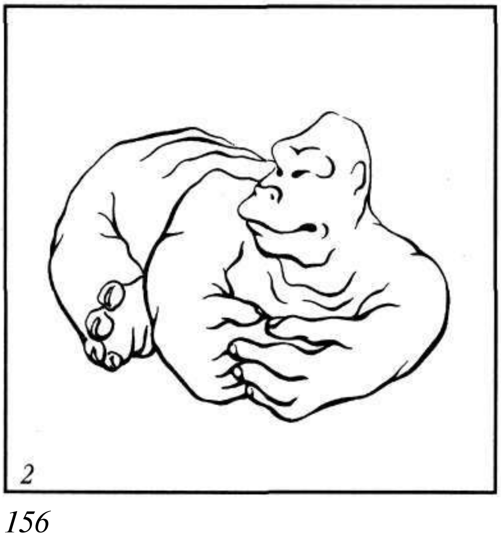


4

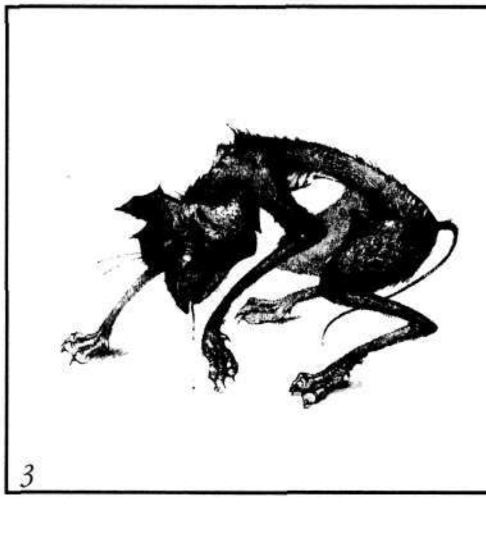
1. Хитрость
2. Жадность
3. Коварство
4. Хищность
5. Бахвальство
6. Беззащитность
7. Неповоротливость
8. Жестокость
9. Прожорливость



1



2



3



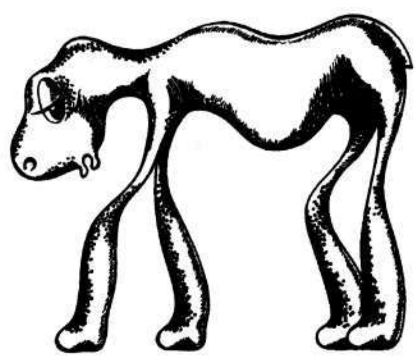
4



5



6



7



8



9



Тема 10
Иконический знак и знак индекс.

Методическая цель:

Овладение принципами и методами формально-композиционной и художественно-образной организации графических знаковых систем на основе категории соразмерности.

Учебная задача и содержание работы:

1. Создать художественно-композиционную структуру иконического знака, выражающего доминирующее свойство объекта-прототипа и отвечающего требованиям, предъявляемым к визуальной организации знаковой формы графического изображения.

2. Сформировать две формально-композиционные структуры знака-индекса с геометрической и скульптурной пластикой в соответствии с общими требованиями визуальной организации знаковой формы графических изображений.

3. На основе доминирующих образных характеристик полученных знаков методом стилизации перенести данные свойства знаков на элементы шрифтовых групп - "иконический знак" и "знак-индекс".



Общие требования:

1. Основное внимание при разработке знаков необходимо обращать на обеспечение соразмерности в соотношении образных и логических начал при художественно-композиционном воплощении смыслового содержания в форму графического построения знаков различных видов.

2. Чистовые варианты подачи композиционного построения знаков должны выполняться на листах бумаги одинакового формата (20х20 см) и включать в себя стилизованное начертание слов "иконический знак" и "знак-индекс".

Состав работы:

Три знаковые композиции в черно-белой графике.

Тема 10

Методические пояснения

При обьяснении методического смысла данного задания, его места и роли в общей структуре практического курса формальной композиции студенты должны получить ясное представление о том, что этим заданием открывается принципиально новый этап учебного освоения профессиональной грамоты дизайнера.

Раньше их работа была связана с творческим освоением основных понятий, категорий, средств, закономерностей и методов художественно-композиционной организации "самих по себе", в наиболее чистом, обобщенном, формализованном виде, т.е. без привнесения какого-либо внешнего, предметно-функционального содержания, выходящего за пределы художественно-композиционного смысла организации визуально-выразительных структур.

Это была стадия изучения и приобретения практических навыков в области *грамматики языка формальной выразительности,* причем языка, адаптированного непосредственно к профессиональным целям и задачам проектно-художественного формообразования в дизайне. Весь этот материал систематизировался на базе категорий качественной и количественной меры в их сугубо художественно-композиционном понимании.

Новый (и заключительный в цикле формально-графических работ) этап практического освоения принципов художественно-композиционного формообразования целиком строится на категории *соразмерности,* понимаемой как творческий процесс (а также как метод, принцип) *согласования различных мер* содержательных элементов, включаемых в целостное композиционное произведение, или как мера мер.

Опираясь на лекционный материал теоретического курса композиции и на приобретенный студентами опыт практического решения учебных задач, следует как можно полнее и доступнее для их понимания раскрыть *конструктивно- творческую сущность* категории соразмерности в процессе реального художественного проектирования различных классов искусственных систем.

Понимание композиционной соразмерности должно основываться на фундаментальных представлениях о системной организации материального мира, его *структурной сложности* и на функциональной многоуровневости организации, которая требует целенаправленного регулирования всех его внутренних и внешних связей и отношений. При художественно-проектной разработке функцию такого регулятора призван выполнять дизайнер, обладающий тонко развитым чувством композиционной меры.

Поскольку каждый уровень организации любой материальной системы специфичен (обладает качественной определенностью, устойчивым составом основных элементов, закономерностью структурных связей и отношений, комплексом внешних и внутренних функций и т.п.), то этим и обусловливается конкретное содержание его индивидуальной качественной и количественной меры. Таким образом, *многоуровневость* строения и функционирования материальной системы объективно предполагает ее *многомерность,* а следовательно, и необходи-

мость наличие у нее определенных форм внутреннего упорядочения, согласованности, взаимосоответствия, которые обеспечивают целостность системы. Логическую связь указанных понятий можно представить в виде последовательной цепочки отношений: сложность - многоуровневость - многокачественность - многомерность - соразмерность - целостность. В зависимости от качественной и количественной сложности той или иной системы, а также от того, какой уровень (а значит, и принцип) организации в ней является главным, доминирующим, или по-научному системообразующим, мы будем иметь дело с различными типами целостности, например, структурной, функциональной, конструктивной, технологической, визуальной, образно-стилистической, пластической, объемно-пространственной, цвето-фактурной и т.п.

Студенты должны научиться гибко оперировать принципами организации любых типов целостности с тем, чтобы в своей дальнейшей профессиональной деятельности творчески и вполне осознанно осуществлять согласование различных мер и, в конечном счете, с необходимой степенью профессионального мастерства приводить все богатство содержательной многомерности предмета к единой мере - *мере человека* в ее конкретном культурно-историческом значении и проявлении.

Что касается достижения указанной цели на уровне педагогических задач практического курса формальной композиции как ведущей пропедевтической дисциплины, то это осуществляется на основе общей классификации искусственных систем по их функционально-структурным принципам организации. Дело в том, что в самой этой классификации как раз и заключены те принципы системной организации, на которых строится процесс соразмерности при решении задач художественно-композиционного формообразования в дизайне, и по этой причине он может выступать в качестве самостоятельного учебно-воспитательного материала для его освоения на уровне формальной композиции.

В связи с этим все последующие задания графического цикла ориентируются непосредственно на проработку категории соразмерности в виде формально-композиционного выражения основных принципов визуальной организации материально-вещественных, знаково-информационных и процессуальных искусственных систем и последовательного перехода к практическому применению данных принципов для решения специальных художественно-проектных задач на базе единой методики дизайн-проектирования.

Методические пояснения, касающиеся непосредственно темы задания по формированию знаковых систем, следует начинать с общих вопросов их видовой классификации и комплекса требований, предъявляемых к структурному строению знаков с точки зрения их формально-композиционной организации. Следует отметить, что в данной серии заданий понятие знаковой системы имеет отношение лишь к графическим формам знаков и не затрагивает область знаково-информационного функционирования иных классов искусственных систем.

В теоретическом курсе композиции знак рассматривался с точки зрения формальной структуры его внутренней организации как отношение: графический носитель - смысловое содержание. В зависимости от характера этого отношения знаки подразделялись на три вида: иконические знаки, знаки-индексы и знаки-символы. В практическом курсе формальной композиции прорабатываются основные вопросы формальной организации только первых двух, так как знаки-символы включаются в те-

матику других профилирующих дисциплин (из-за своей содержательной сложности и специфики проектных методов их формирования).

Для *иконических знаков* характерным является такое отношение графического носителя к смысловому содержанию, когда наблюдается их полное совпадение. Иными словами, графическая структура иконического знака содержит в себе и передает собственное смысловое содержание, и поэтому при его восприятии не требуется специальная перекодировка передаваемого знаком информационного сообщения. Студенты должны ясно понимать, что графический носитель иконических знаков всегда строится на принципах изобразительности и что сами термины "иконический" и "изобразительный" по своему смыслу указывают на две неразрывно связанные между собой стороны знака -быть изображением как графической моделью чего-нибудь (иконичность) и быть равным, одинаковым, подобным (изо-) отображаемому, т.е. изобразительность как подобность по образу восприятия. Отсюда такая существенная характеристика иконических знаков как их высокая степень *изоморфизма* (сходства по форме) с отображаемым.

В то же время это не означает, что иконический знак по своей информационной емкости стремится к полному изоморфизму с отображаемым, как это наблюдается , например, в голографических изображениях или в документальных фотографиях. Причем постоянно следует помнить, что по своей знаковой природе изоморфизм иконического знака является специфической формой художественно-образной, композиционной организованности, выразительности, чувственной активности, которые обеспечивают оптимальные условия для однозначного восприятия определенного смыслового содержания, его предметно-ценностной значимости. По этой причине графический носитель в иконическом знаке хотя и сохраняет определенную изоморфность с отображаемым предметом, но при этом не является его полной копией. Он представляет собой существенно трансформированную модель предмета, которая выделяет, выявляет, образно представляет особую сторону смыслового содержания данного предмета. В связи с этим при формировании иконического знака всегда остро стоит проблема установления гармонического соответствия между формой организации графического носителя, смысловым содержанием и изначальной информационной избыточностью отображаемого предмета.

Поэтому дизайнеру постоянно приходится решать творческую задачу обеспечения соразмерности этих трех моментов для достижения однозначности, константности и качественной определенности восприятия знаковой формы.

Таким образом, помимо того, что любой иконический знак должен строго соответствовать существенному для него отношению тождества между графическим носителем и смысловым содержанием (т.е. оно должно стать собственным содержанием самого графического носителя), он по своей структуре формальной организации должен столь же строго быть адекватным родовому понятию знака. Поэтому должно стать ясным, что любой графический знак является лишь особым видом изображения, однако не всякое изображение по своей форме будет являться знаком. Чтобы изображение точно соответствовало понятию знаковости, структура его организации должна строго отвечать четырем фундаментальным требованиям: автономности, различимости, запоминаемости и визуальной активности. Если данные требования описать на языке формальной композиции, то мы получим следующие их характеристи-

ки.

Автономность как отграниченность, независимость, полная самостоятельность и визуальная изолированность от внешнего окружения и всяческих посторонних влияний предполагает композиционную замкнутость графической структуры знака, "свернутость" силовых линий во внутреннем пространстве изображения, что является характерным для монтажного принципа композиционной организации с доминантой элемента. Свойство автономности знака обеспечивает константность его восприятия независимо от окружения, в котором он может оказаться. Здесь имеется в виду как физическое, так и смысловое окружение.

Свойство автономности знака должно дополняться не менее существенным для его строения и визуального функционирования свойством *различимости,* которое выделяет его среди других знаков и не дает возможности "затеряться", "раствориться" в их совокупности. Это свойство обеспечивается за счет внутренней индивидуализации строения графической структуры знака, наделения его отличительными признаками, выделяющими из ряда аналогичных знаковых форм.

Свойство *запоминаемости* характеризует форму организации графической структуры знака, ясность и четкость ее построения за счет предельной обобщенности, упорядоченности и цельности композиционной организации изобразительного материала, лаконичности и оптимальной сложности составляющих его элементов.

Визуальная активность знаковой формы предполагает подчиненность ее строения законам и принципам эмоционально-чувственного восприятия человека, обостренную реакцию на нее как на энергетически наполненный стимул, своего рода сигнал к интенсивной работе чувственного аппарата. Свойство визуальной активности знака реализуется при его формообразовании с помощью уже знакомого студентам по предыдущим заданиям арсенала средств формально-композиционной выразительности.

При обьяснении содержательной сути указанных выше четырех требований, предъявляемых к формально-графической структуре знака, студенты должны постичь четкую логическую связь данных требований с принципами системно-деятельного подхода к художественно-композиционному формообразованию в дизайне в целом. Ведь данные требования акцентируют внимание дизайнера именно на тех системных аспектах формирования знаковых структур, которые определяют качественную специфику знаковой формы (отношение знака к другим формам изображения), ее видовые отличия (данный знак в соотношении с другими знаковыми структурами), особенности индивидуального строения (целостность внутренней морфологии знака) и продуктивность функционирования (активность визуального восприятия).

При этом важно также показать, что все эти требования могут быть успешно реализованы в процессе реального формообразования знаковой структуры благодаря наличию в выразительном языке формальной композиции всех необходимых для этого средств.

Поскольку в данном задании речь идет главным образом об иконических знаках и знаках -индексах как основных разновидностях графических знаков вообще, то очень важно разъяснить студентам также и то, что сами понятия иконичности и индексности отражают не только специфику соотношений в них смыслового содержания и графического носителя, но и являются показателями степени визуальной выраженности данных отношений. Это означает, что если, например, для ико-

нического знака характерно морфологическое сходство с определенным предметом, то степень этого сходства должна полностью соответствовать мере передаваемого смыслового содержания. Эта степень формального соответствия (как конкретная мера отношений формы и содержания) имеет достаточно широкую шкалу вариантов своего художественно-композиционного воплощения, которая, с одной стороны, ограничивается требованием установления однозначности (одномерности) восприятия смыслового содержания, а с другой - константностью предметной узнаваемости в структуре графического носителя. Нарушение требования предметной узнаваемости в структуре иконического знака приводит к автоматическому переводу его в класс знаков-индексов с существенным искажением его смыслового содержания. В то же время информационная избыточность смыслового содержания иконического знака ведет к нарушению указанных выше четырех требований и, таким образом, к его превращению в обычное реалистическое изображение с присущей ему многомерностью и многозначностью, т.е. он перестает быть знаком по своему общему определению.

Рассмотрев понятие иконичности и знаковости как таковые, а также установив принципы соразмерности в них смыслового содержания и графического носителя, можно более доступно и логически последовательно раскрыть специфику формообразования знаков-индексов. Прежде всего следует подчеркнуть, что в знаке-индексе графическая структура носителя никоим образом не связана с передаваемым ею смысловым содержанием, т.е. между ними нет не только какого-либо сходства, но и вообще никакой формы зависимости. Их отношение задается чисто внешним искусственным путем. Как правило, оно устанавливается на основе коллективной договоренности субъектов коммуникативного процесса, конвенциально учреждается "в принудительном порядке", волевым актом. Прямыми аналогами знаков-индексов являются буквы алфавита любого современного языка.

Поскольку знак-индекс по своей природе несет не принадлежащее его собственной графической структуре смысловое содержание, то к его формообразованию предъявляются особенно жесткие требования. Прежде всего, это касается формально-композиционной "чистоты" строения графической структуры знака, в которой не должно быть даже малейших признаков, способных вызвать какие-либо предметные ассоциации при ее восприятии. Это сразу повлекло бы за собой искажение (в плоть до полной подмены) конвенциально установленного его смыслового содержания. Поэтому формирование графической структуры знака-индекса подчиняется исключительно законам формальной композиции и тем четырем требованиям, которые выполняют роль системообразующих факторов при построении знаковой формы в целом. Иными словами, если у иконического знака есть предметный аналог с его многомерным, избыточно многозначным смысловым содержанием и задача заключается в том, чтобы отбросить, отсечь (как это делает скульптор, создавая произведение из цельного куска мрамора или гранита) все лишнее, несущественное с точки зрения передаваемого посредством формально-графической структуры смыслового содержания, то формообразование знака-индекса осуществляется принципиально иначе.

Построение знака-индекса начинается с поиска базовой структурной схемы, выполняющей роль морфологического "каркаса" будущей знаковой формы. На этом этапе работы ведущую роль играют требования различимости и запоминаемости, которые должны обеспечивать сораз-

мерность элементов внутреннего строения знака-индекса. Дальнейшая работа ведется в направлении наполнения внутренней структуры знака свойствами и признаками автономности и визуальной активности. Таким образом, графический носитель знака-индекса последовательно "лепится", "выращивается", "возводится" как формальнокомпозиционное воплощение меры знаковости как таковой, содержательно заданной в виде четырех требований к ее визуальным характеристикам.

Методика формирования иконического знака и знака-индекса в практическом курсе формальной композиции как раз и преследует цель освоить специфику формообразования графической структуры знаковых форм. В результате проведения этой работы студенты должны усвоить основные принципы достижения соразмерности важнейших формообразующих факторов в процессе формально-композиционной организации знаковых форм различных видов и практически использовать уже известные им методы, принципы и средства профессионального творчества: выделение и формализация свойств, их визуальное совмещение, перенос и структурная активизация, трансформация, стилизация, комбинаторика и пр.

В качестве исходного информационного материала для выполнения задания по формированию иконического знака могут использоваться изображения домашних и диких животных, птиц, пресмыкающихся, насекомых и т.п. После того как каждый студент сделает индивидуальный выбор конкретного изображения, следует провести тщательный анализ содержания выбранного предмета, выявить наиболее характерное для него свойство и его причинную обусловленность. Затем, согласно принятой методике, определяются средства формально-композиционной и художественно-обрзной выразительности, необходимые для наиболее активного визуального отражения данного свойства в графической структуре знака. Эскизный поиск окончательного композиционного решения должен вестись в направлении достижения максимального соответствия графической структуры знака его смысловому содержанию на основе соразмерности главных формообразующих факторов, т.е. четырех требований к построению полноценной знаковой формы.

Что касается методики работы над следующей темой - знаком-индексом, то здесь в качестве исходной структурно-морфологической схемы построения принимаются простейшие геометрические формы: квадрат, треугольник, круг, овал, трапеция и т.д. Чтобы превратить эти исходные абстрактные формы в полноценный знак-индекс, отвечающий четырем требованиям, их необходимо внутренне структурировать на композиционно значимые составляющие элементы. Как правило, это осуществляется с ориентацией на два основных типа пластики: геометрическую и скульптурную. Ввиду специфики композиционно-пластической проработки структуры знаков на основе указанных типов пластики, студентам предлагается сформировать два знака-индекса: один с доминированием геометрической пластики, другой — скульптурной.

Очень важно обратить внимание студентов на необходимость достижения максимальной композиционной статичности в построении знаков, а также такой сомасштабности их внутренних элементов, которая при значительном увеличении или уменьшении общих размеров знаков позволяла сохранить константность их образного восприятия.

После того как будут построены три знака, студентам предлагается решить еще одну творческую задачу- перенести образно-доминирующие

свойства каждого знака на шрифтовую группу. В общей структуре композиционной работы эти шрифтовые группы выступают в качестве названия теме: иконический знак , знак-индекс. В данной части задания они используются в качестве исходного изобразительного материала, состоящего из готовой системы знаков-индексов с индивидуальными особенностями графического построения. Поэтому основная задача состоит в том, чтобы наделить каждый элемент шрифтовой группы образной характеристикой, соответствующей композиционно-пластической доминанте сформированных знаков. Основная сложность здесь заключается в том, что перенос доминирующего свойства знака на элементы шрифтовой группы (т.е. буквы) требует учета специфики их собственного структурного построения, что задает критерий установления меры всех возможных их трансформаций. Эта мера устанавливается в соотношениях между степенью узнаваемости (т.е. сохранения) принципа структурного построения буквенного знака и привносимой образной характеристикой. Причем студентам следует объяснить, что поскольку формально-образная трансформация начертания букв и наделение их за счет этого необходимым новым свойством будут невольно влиять на их читаемость, следует внимательно следить за тем, чтобы решение творческой задачи не привело к существенному искажению принципиальной основы графического начертания букв и не сделало их абсолютно неузнаваемыми. Здесь главным образом имеется в виду именно требование узнаваемости, а не читаемости, поскольку сама постановка задачи является чисто композиционной, а не каллиграфической.

Исходя из учебно-методического смысла поставленной задачи, вся композиционно-творческая работа студентов должна быть направлена на достижение стилевого единства всех составляющих композиционного произведения. Благодаря комплексному подходу к освоению принципов формирования знаковых форм студенты приобретают навыки построения сложных знаково-информационных систем на принципах гармонизации и соразмерности большого количества разнообразных формообразующих факторов и вплотную подходят к освоению методики проектного формообразования в дизайне, пониманию той важной роли, которую играют в нем принципы художественно-композиционной организации.

Поскольку в профессиональной практике дизайнера активно используются принципы не только художественно-образной интеграции, но и дифференциации или образной интерпретации различного визуального материала, то студентами целесообразно дать задания также и по этим направлениям. Для этого каждому студенту предлагается выбрать один из разработанных знаков-индексов и на его основе дать не менее пяти вариантов его образной интерпретации.

Иконический знак








иконический знак

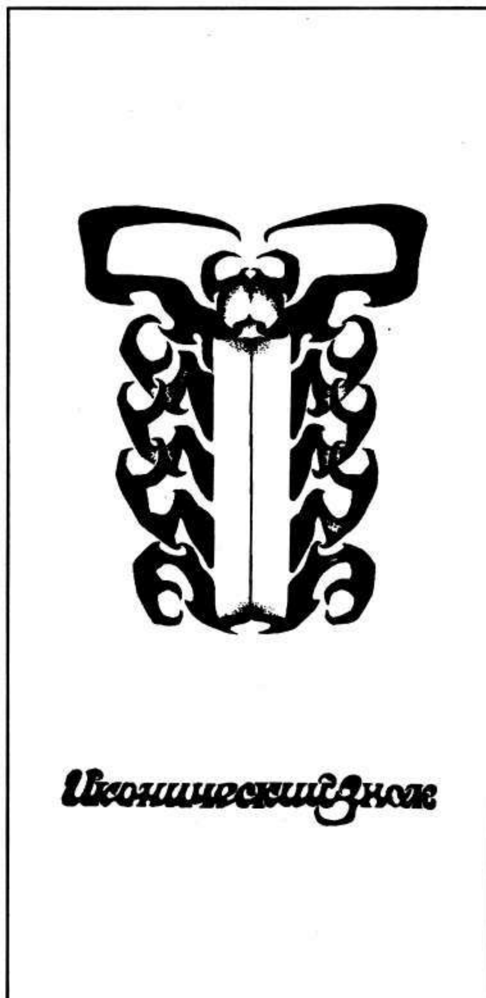

иконический
знак




ИКОНИЧЕСКИЙ
ЗНАК


иконический знак

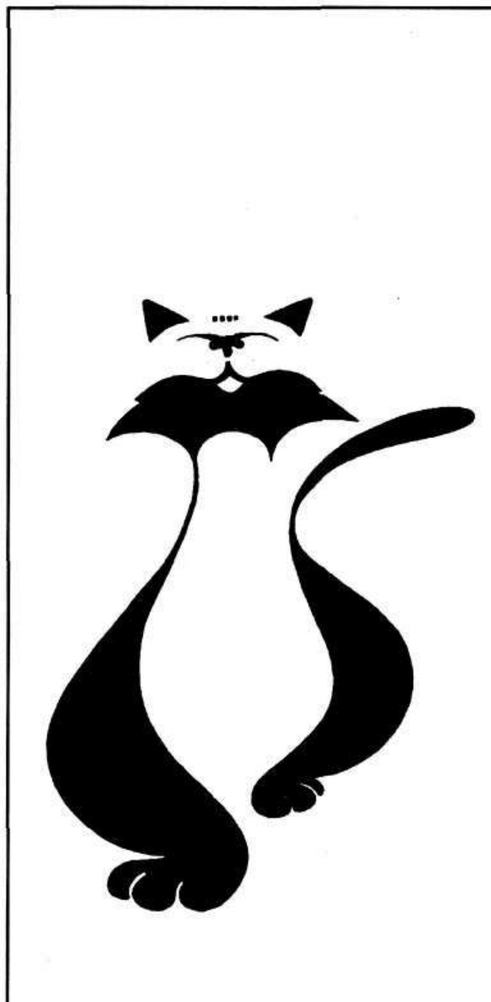

ИКОНИЧЕСКИЙ ЗНАК


Иконический знак

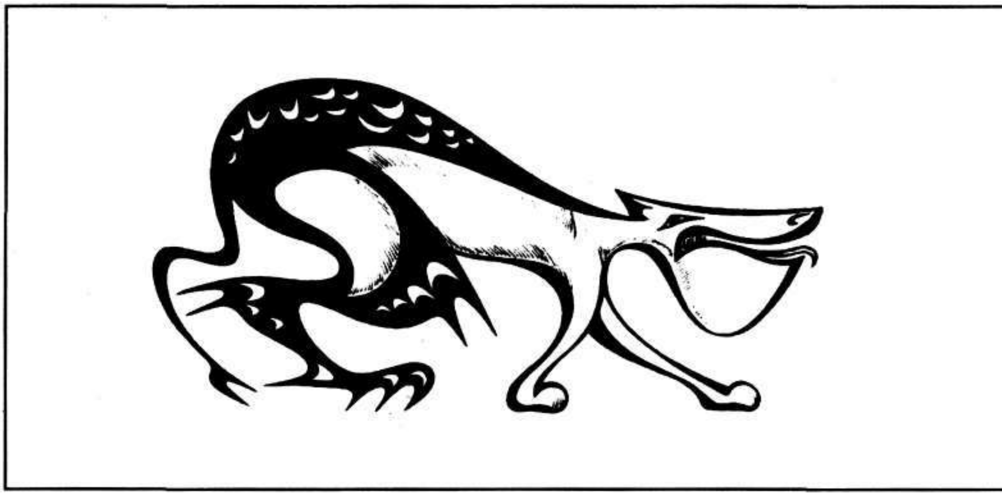

знак иконический


иконический
знак


иконический
знак



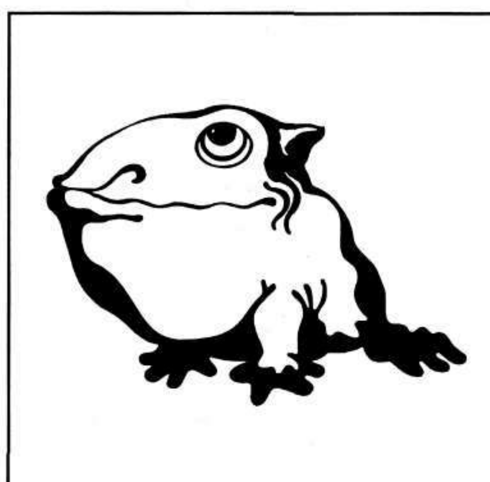

иконический знак




ИКОНИЧЕСКИЙ ЗНАК


ИКОНИЧЕСКИЙ
ЗНАК


иконический знак

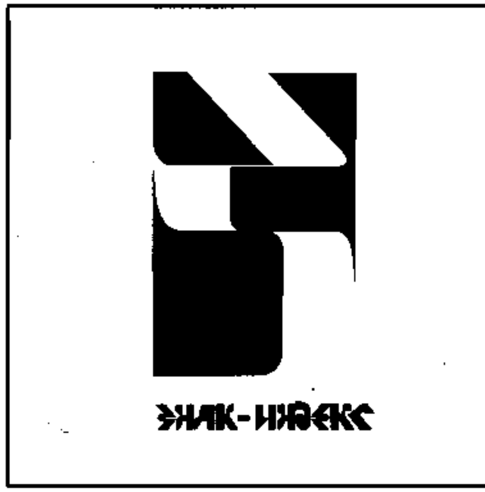


Знак-индекс





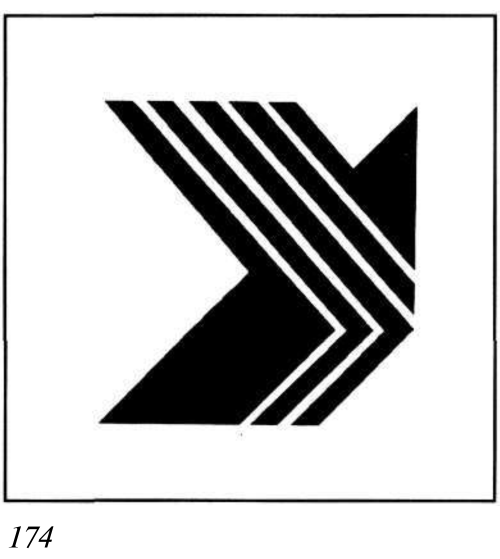


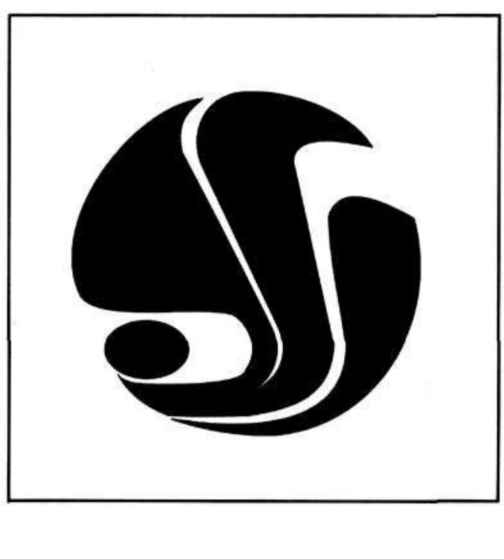


ЗНАК-ИНДЕКС



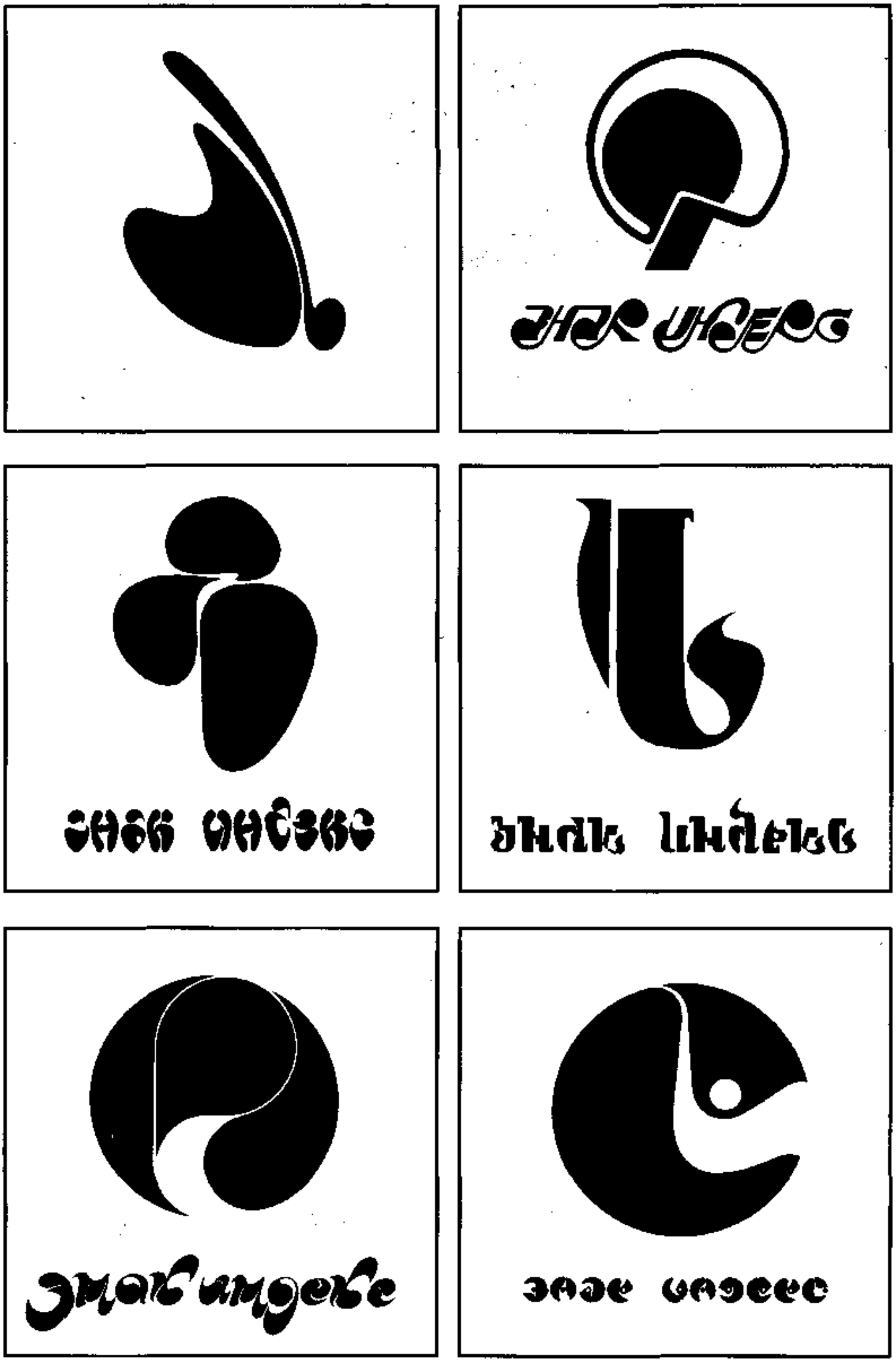

знак индекс

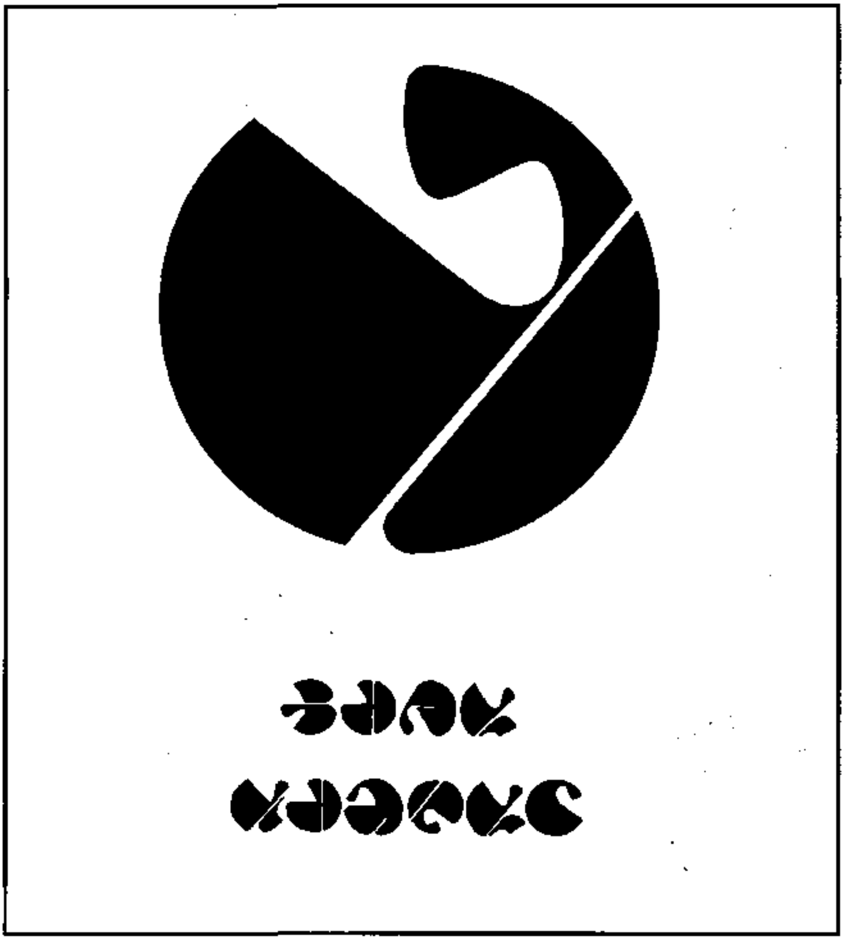

знак индекс

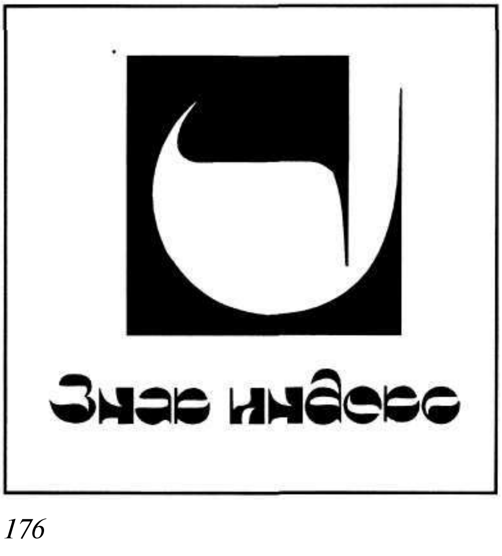




Иконический знак и знак - индекс.

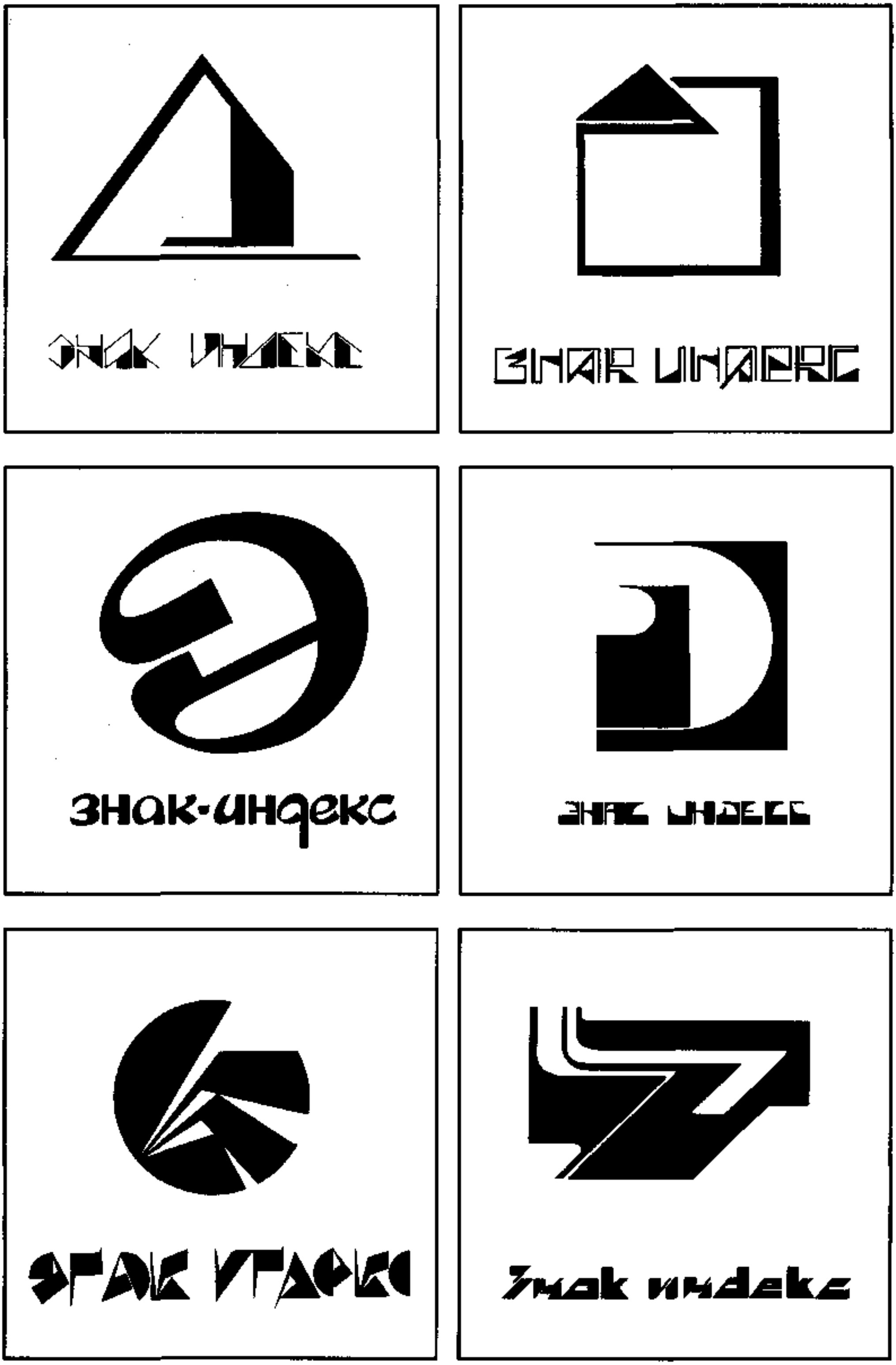


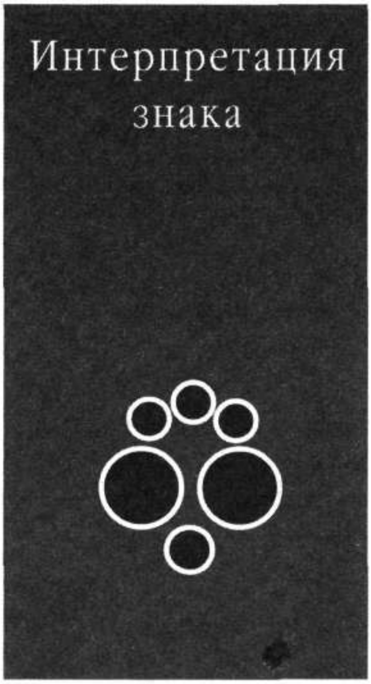


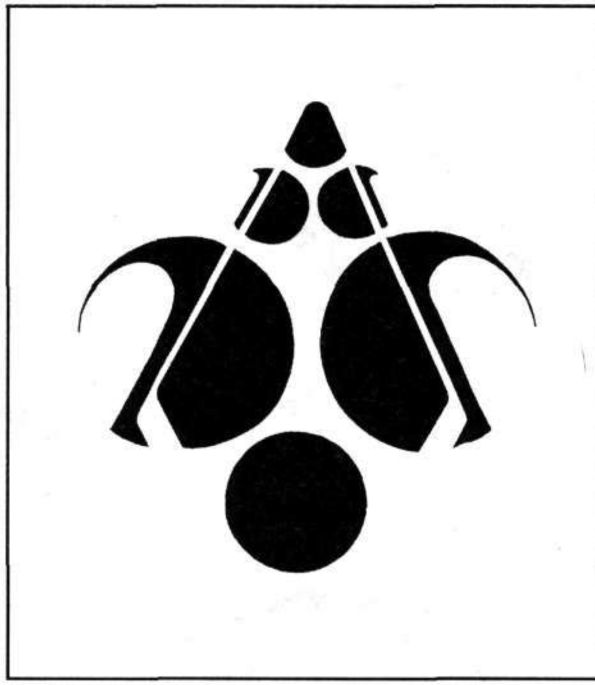




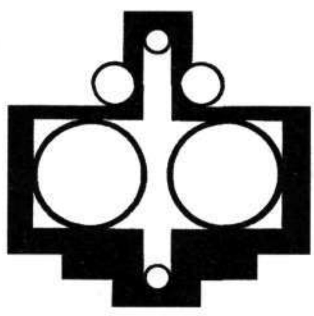
Иконический знак и знак - индекс.

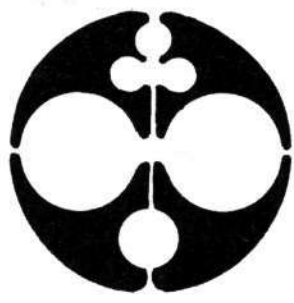


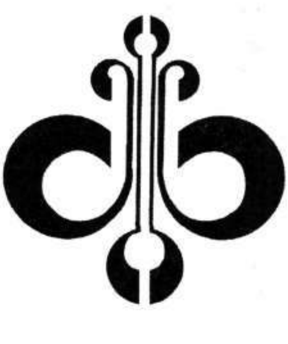

Интерпретация
знака

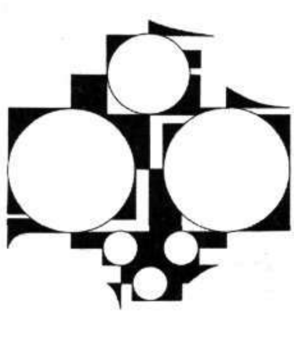




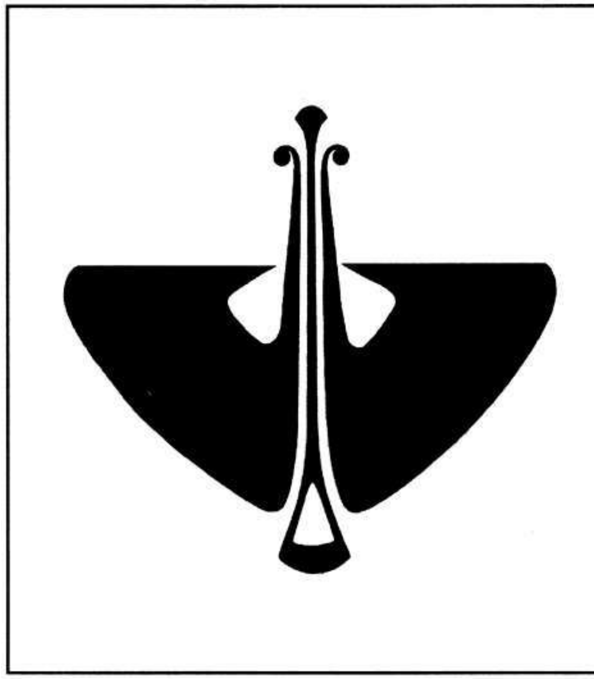


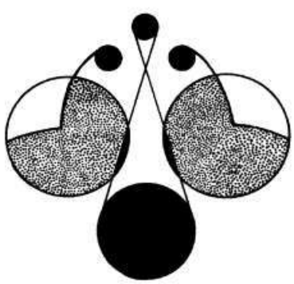


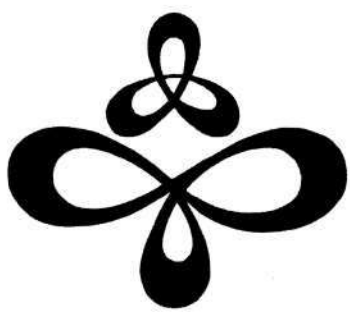


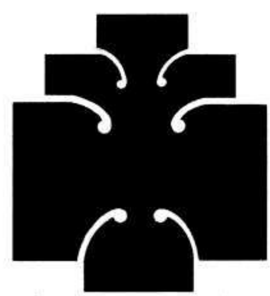






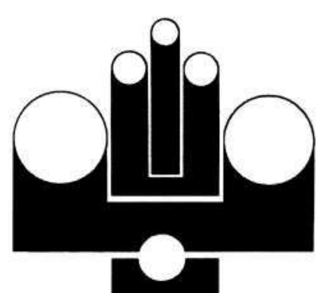


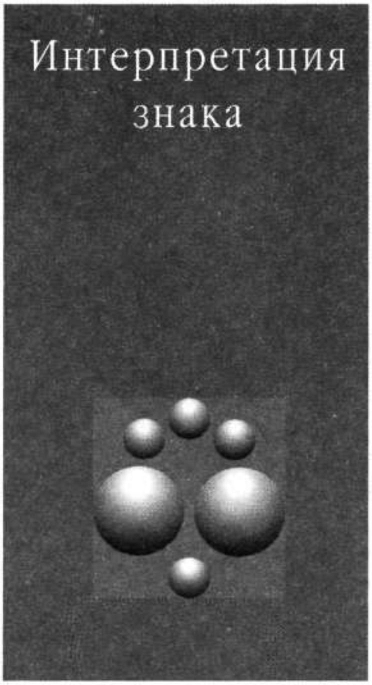


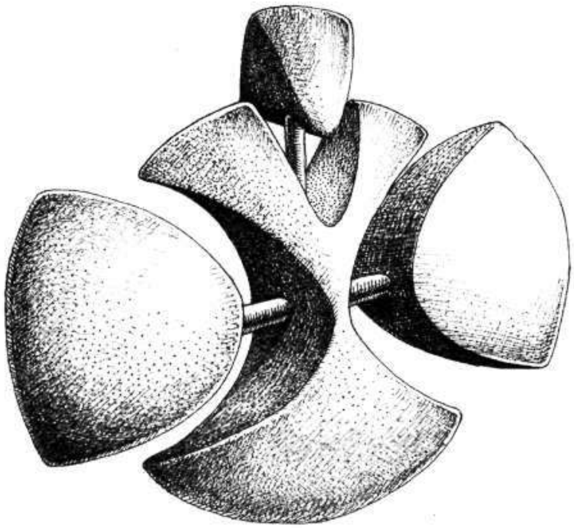


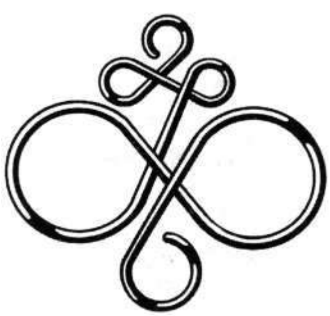


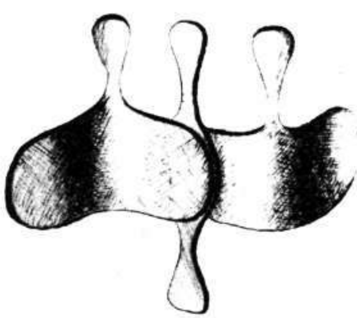




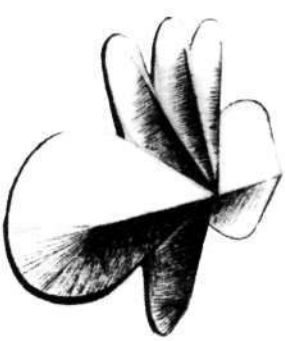

Интерпретация
знака

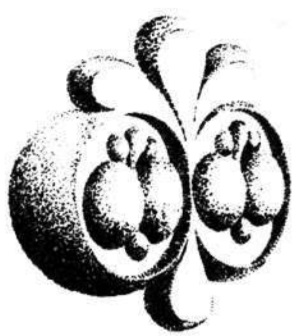






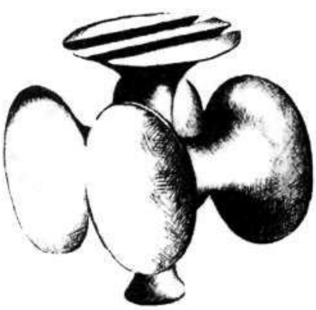


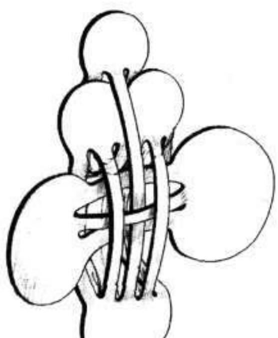


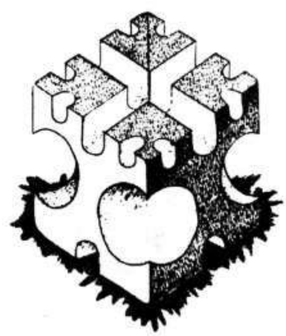






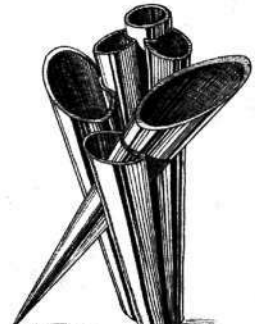


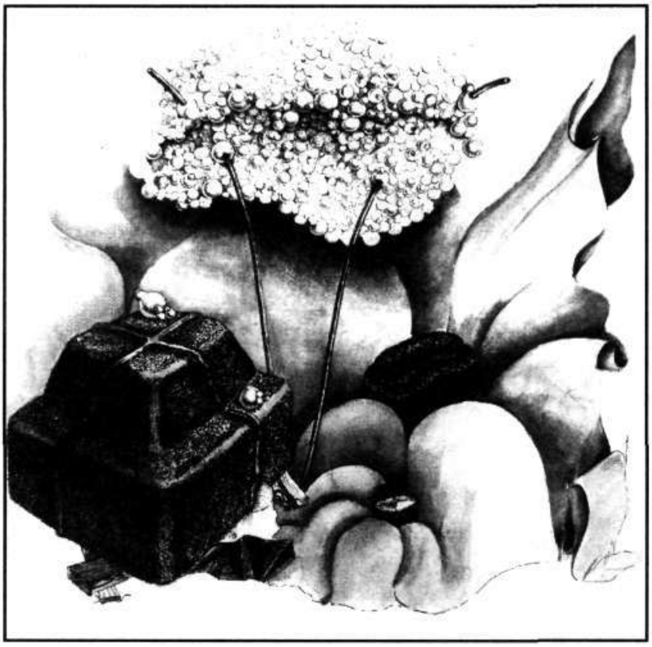


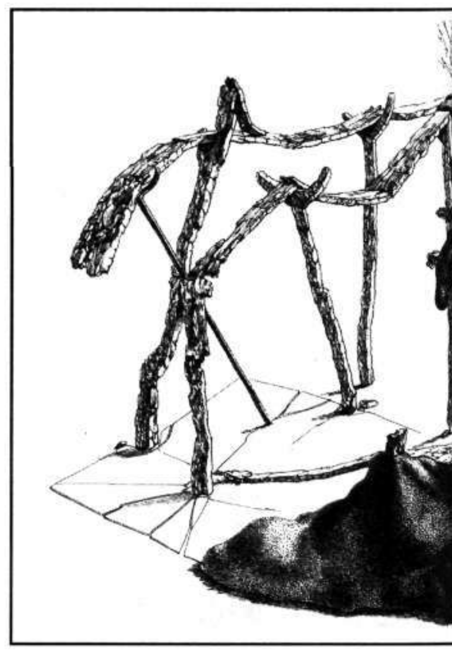












Тема 11

Визуальное выражение физических свойств условного материала

Методическая цель

Формирование навыков в визуальном выражении физических свойств материально-вещественных систем с помощью средств и принципов формальной композиции

Учебная задача и содержание работы

Построить формальную композицию в виде абстрактной объемно-пространственной структуры, взаимодействие элементов которой должно служить максимально наглядному выражению (конфигуративному, пластическому, фактурному и т.п.) каждой пары указанных в теме задания физических свойств материала.

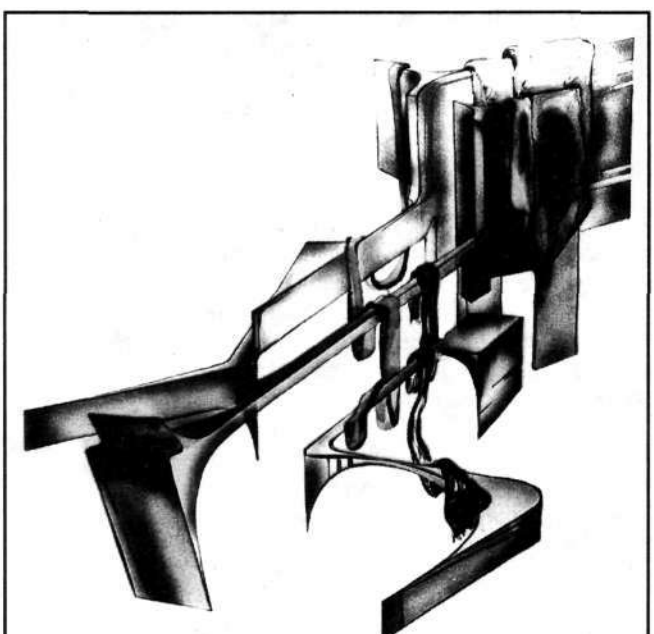
Общие требования

1. На каждую пару свойств выполняется отдельная композиция.

2. Объемно-пространственная структура графического изображения должна строиться на основе принципа структурной активизации свойств элементов композиции.

Состав работы

Три формальные композиции, выполненные в черно-белой графике на листах размером 25 x 25 см.



Тема 11

Методические пояснения

Уровень проектной культуры дизайнера во многом зависит от его способности документально достоверно и графически убедительно моделировать и образно выражать свойства различных материалов, включаемых в процесс формообразования. Эта способность не может быть полноценно реализована на практике без общего развития у него так называемого "чувства материала". Дело в том, что на самой первой и наиболее ответственной стадии предпроектного поиска формообразующей идеи, когда закладываются важнейшие образные характеристики будущего объекта, дизайнер еще не может знать реальных условий материально-технологического воплощения своих идей, и поэтому он может руководствоваться лишь своим особым профессиональным "чувством материала". Именно это чувство позволяет ему безошибочно определять при образно-пластическом моделировании формы будущего объекта меру соотношения всех основных составляющих его предметного содержания. В наиболее обобщенном виде эта мера обусловливается характером отношений между принципами организации материала, конструкции и технологии как основными факторами промышленного формообразования.

"Чувство материала" не случайно берется в кавычки. По объему своего содержания это понятие неизмеримо богаче и включает в себя весь совокупный *материал проектной деятельности,* в качестве которого выступает *комплекс разнообразной информации* о системе формообразующих факторов: социально-культурных, экономических, эргономических, экологических, функционально-технических, эксплуатационных, психофизиологических, эстетических и т.п. В процессе проектной разработки дизайнер воплощает данный информационный материал в графическую или обьемно-пластическую форму будущего объекта. Поэтому, по сути дела, каждый элемент этой формы, каждый изгиб, линия, пропорция, пластический мотив, обьемно-пространственная или цветофактурная характеристика отражают в той или иной мере воздействие всех этих факторов, их активность и значимость в строении данной формы. Однако все эти взаимодействия и взаимовлияния происходят не в реальном процессе преобразования промышленных материалов с помощью реальных промышленных технологий, а на уровне *субъективных представлений дизайнера* и художественно-образного моделирования будущего объекта, и по этой причине в разработке его формы возможны существенные искажения, ложные построения и ошибочные пластические решения.

При дизайн-проектировании обычно возникает задача привести в гармоническое соответствие, с одной стороны, весь *информационный материал* о формообразующих факторах и *форму его воплощения* в образно-графической модели, а с другой эту модель и *реальный процесс технологии* промышленного формообразования спроектированного объекта. Хотя и понятно, что образно-графическая модель будущего объекта должна синтезировать обе эти стороны, не менее очевидно и то, что каждая из них связана с совершенно различным содержанием и поэтому требует принципиально разных способов и средств для воплощения в материальную форму. Так, в частности, если в каче-

стве информационного материала выступает знание, то его модельное воплощение в визуально воспринимаемую форму требует художественно-образного мышления и трансформации на основе соответствующих формально-композиционных навыков. Развить эти грани профессионального мастерства будущего дизайнера и является целью настоящего задания.

При выдаче задания педагог должен обратить внимание студентов на то, что сама тема и прорабатываемый материал имеют здесь непосредственное отношение к художественно-композиционному *формообразованию материально-вещественных систем,* и поэтому основной акцент в работе должен делаться на *выяснении специфики* принципов их организации. Она прежде всего заключается в том, что в отличие от знаково-информационных систем здесь в полной мере необходимо учитывать влияние на формообразование *физических законов* материального мира со всем многообразием форм их проявления.

Заданием предусматривается выполнение трех композиций, в каждой из которых требуется предельно реалистически, с документальной достоверностью отобразить пару противоположных свойств. На первый взгляд может показаться, что это задание не должно вызвать у студентов особых затруднений, тем более что они к настоящему моменту достаточно много работали над задачами формальнокомпозиционной визуализации разнообразных свойств и явлений. Тем не менее студенты очень скоро убеждаются в том, что это далеко не простая задача.

Во-первых, в самой методике работы над заданием появляется более строгая ориентация на процедуры реального проектирования и объективные критерии оценки конечного результата. Здесь создается возможность проверить "гармонию алгеброй", поскольку в каждой композиции фигурируют такие физические свойства, для визуального выражения которых требуются определенные композиционные элементы и способы активного (в физическом смысле)их взаимодействия в виде некоторой обьемно-пространственной конструкции; ее создание и должно определять процесс творческого поиска. В определенном смысле характер взаимодействия и вытекающая из него форма композиционных (одновременно и конструктивных) элементов произведения являются содержательной основой такого важного понятия формальной композиции, как *тектоника,* с которым студенты более конкретно познакомятся несколько позже — при работе над заданиями объемно-пластического цикла. Однако уже при выполнении данного задания необходимо сделать методический акцент на достижении точного соответствия между изображаемой формой элементов, их связями и отношениями и, теми взаимными воздействиями и предполагаемыми физическими нагрузками, которые "провоцируют" активную проявленность соответствующих свойств в композиционном строении самой формы этих элементов.

Во-вторых, построение композиций усложняется тем, что кроме заданных физических свойств и некоторых ограничений (формат, цвет) в задании нет никакой дополнительной информации. Даже о материале не говорится ничего конкретного; он условный. Все это требует от студентов большого творческого напряжения и четкого понимания особенностей выполнения этого задания. В первую очередь они должны разобраться в том, что представляют собой заданные свойства с точки зрения физического смысла обозначающих их понятий. Ведь сами термины жесткости, гибкости, хрупкости нередко фигурируют в явно не

физическом смысле (когда говорят, например, о жесткой политике, гибком уме или хрупком здоровье), и поэтому требуется определенная аналитическая работа по "очищению" их смысла, исходя из поставленных учебно-методических целей и задач.

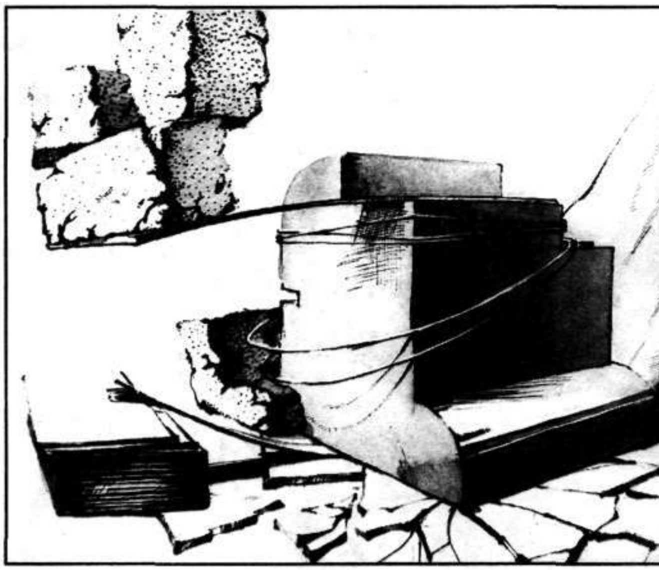
Важную (если не сказать решающую) роль в успешном выполнении задания играет ясное представление о конкретных материальных формах, в которых может найти отражение визуальная проявленность тех или иных характеристик заданных физических свойств. В целом эти характеристики могут быть сгруппированы, исходя из трех основных составляющих строения предметной формы: материала, технологии и конструкции. Это означает, что некоторые характеристики, например, тяжесть, могут быть выражены посредством внешних признаков материала, его фактурой, тоном, особенностями конфигурации объема и пропорций, а другие - за счет следов его технологической обработки, которые выявляют его плотность, прочность или рыхлость, т.е. структуру внутреннего строения. Но поскольку всякий материал наиболее активно и "откровенно" говорит о своих физических свойствах в условиях его реакции на внешнее воздействие конкретных нагрузок и связанных с ними сил, то его необходимо "заставить работать" в определенной динамически напряженной конструкции, при столкновении с другими элементами и силовом характере их взаимосвязей и отношений. Таким образом, при построении композиций следует исходить из этих трех аспектов формообразования и стремиться к их синтезу и соразмерности в единой обьемно-пространственной структуре композиционного произведения в целом и в каждом его элементе.

Следует обратить внимание на две наиболее распространенные ошибки, которые допускают студенты в процессе эскизного поиска композиционного решения по данной теме. Первая из них заключается в том, что, композиционно-образно моделируя заданное свойство, они не сразу начинают понимать разницу между принципами построения формальной композиции и принципами построения реалистического изображения с конкретно заданным предметным содержанием и по этой причине с большим трудом движутся к поставленной цели. В связи с этим следует постоянно напоминать, что та условность изображения, которая в формальной композиции служит для усиления однозначности восприятия и повышения эмоциональной активности зрителя за счет идеализации и абстрагирования формы организации композиционного произведения, здесь совершенно недостаточна. Здесь условность должна быть дополнена предельной физической достоверностью, непосредственной и точной представленностью отображаемого свойства, подчиненностью изображения законам самой физической реальности. Поэтому все визуальные характеристики формы композиционных элементов должны отличаться документальной убедительностью и, следовательно, не нести в себе никакой "иносказательности" и "поэтической метафоричности". Все здесь должно быть соразмерно и сообразно заданным физическим свойствам и объективным формам их проявления.

Вторая ошибка состоит в том, что студенты пытаются зачастую вести эскизный поиск решения задачи на явно бедном композицонно-изобразительном материале, ограничиваясь лишь двумя -тремя элементами, что невольно ведет не только к схематизму общего композиционного построения, но и не позволяет со всей полнотой и разнообразием представить в работах различные формы проявления заданного свойства,

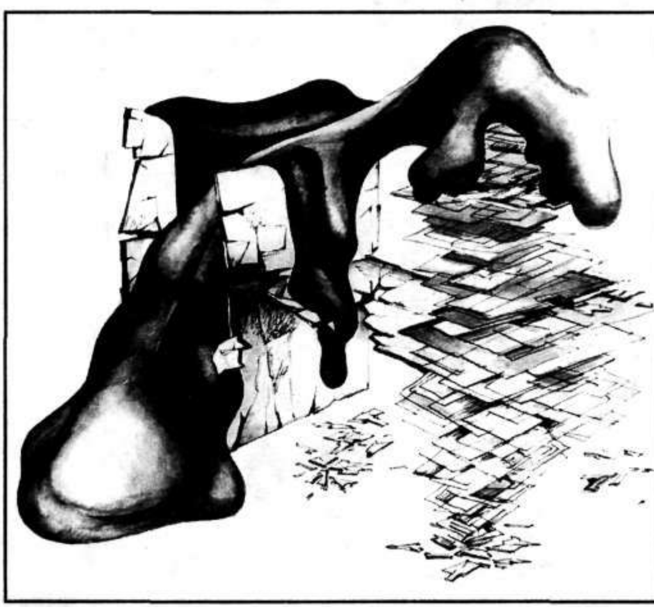
создать необходимые условия для его активной и убедительной визуализации с помощью разнообразных художественно-композиционных средств.

Во время консультаций педагогу необходимо использовать иллюстрации, наглядно демонстрирующие "работу материала" в различных технических конструкциях и физических условиях, обращая внимание студентов на возможности визуального выражения его закономерной реакции на те или иные нагрузки и способы отображения этих реакций в характеристиках формы его пластической организации.

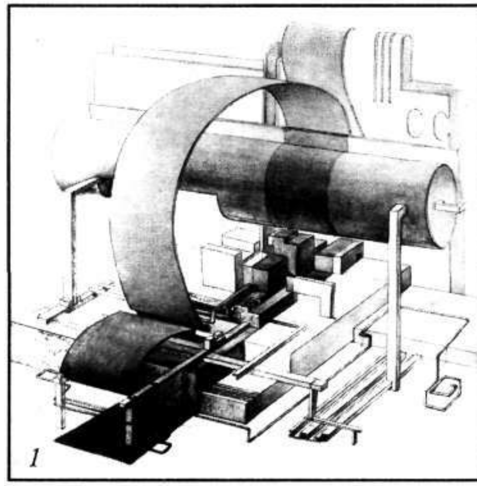


Тяжесть - легкость

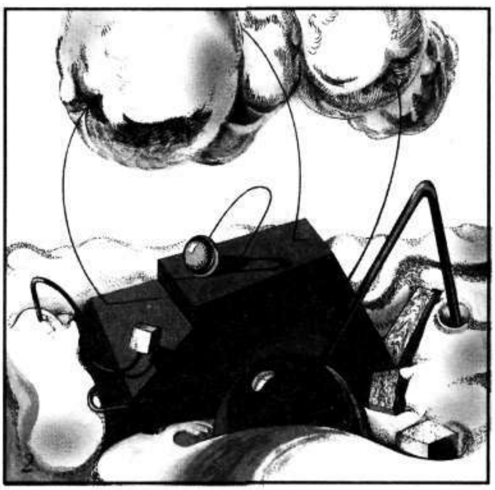
Хрупкость - пластичность



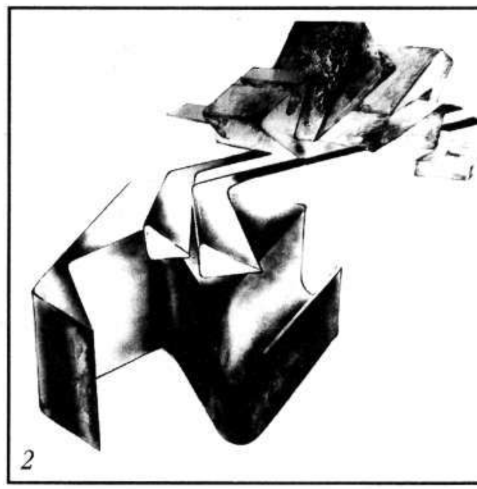
1 *Жесткость - гибкость*
2 *Тяжесть - легкость*
3 *Хрупкость - пластичность*



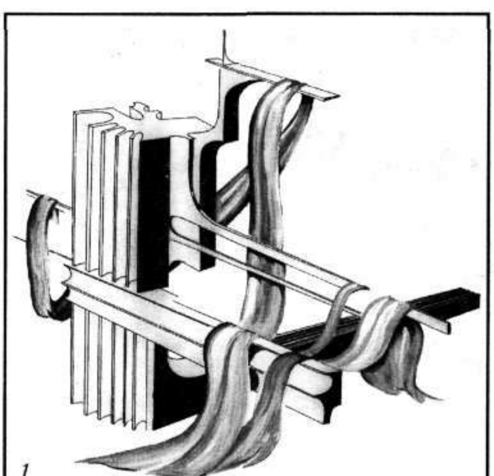
1



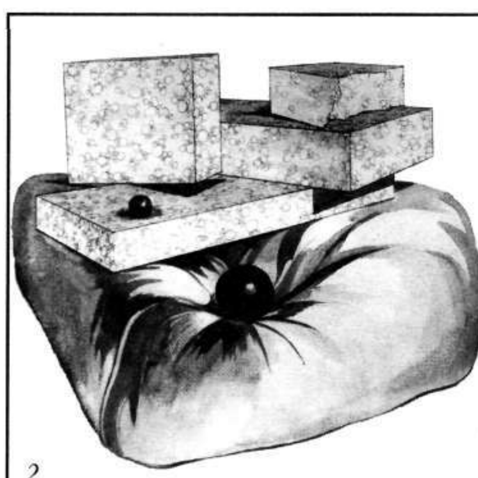
2



2

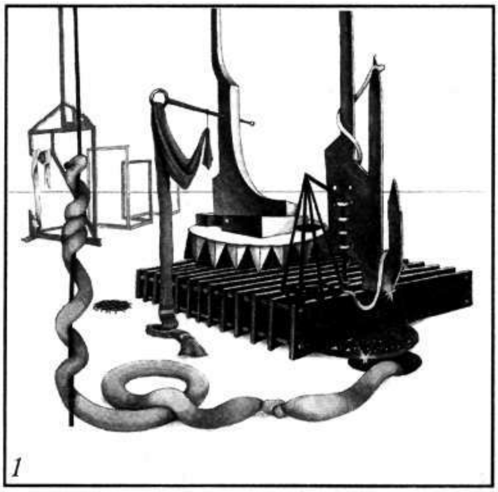


1

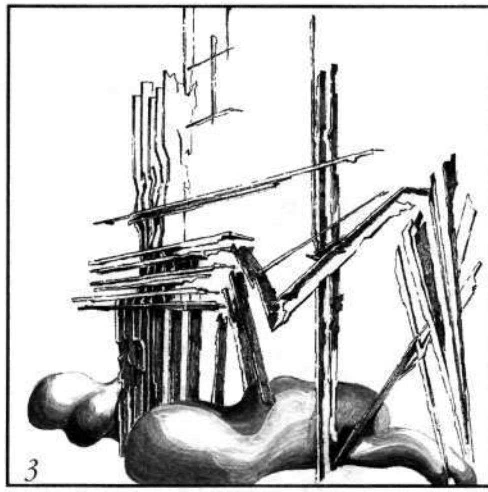


2

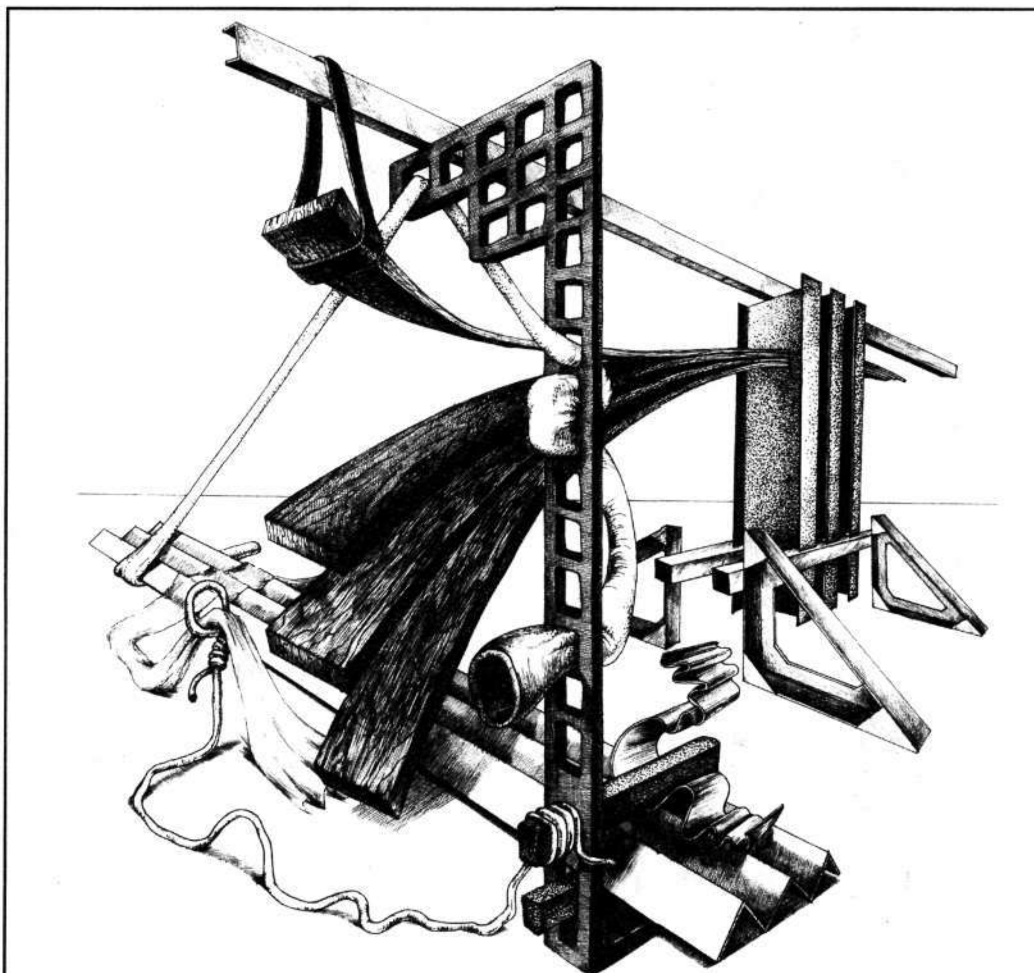
Визуальное выражение физических свойств условною материала:



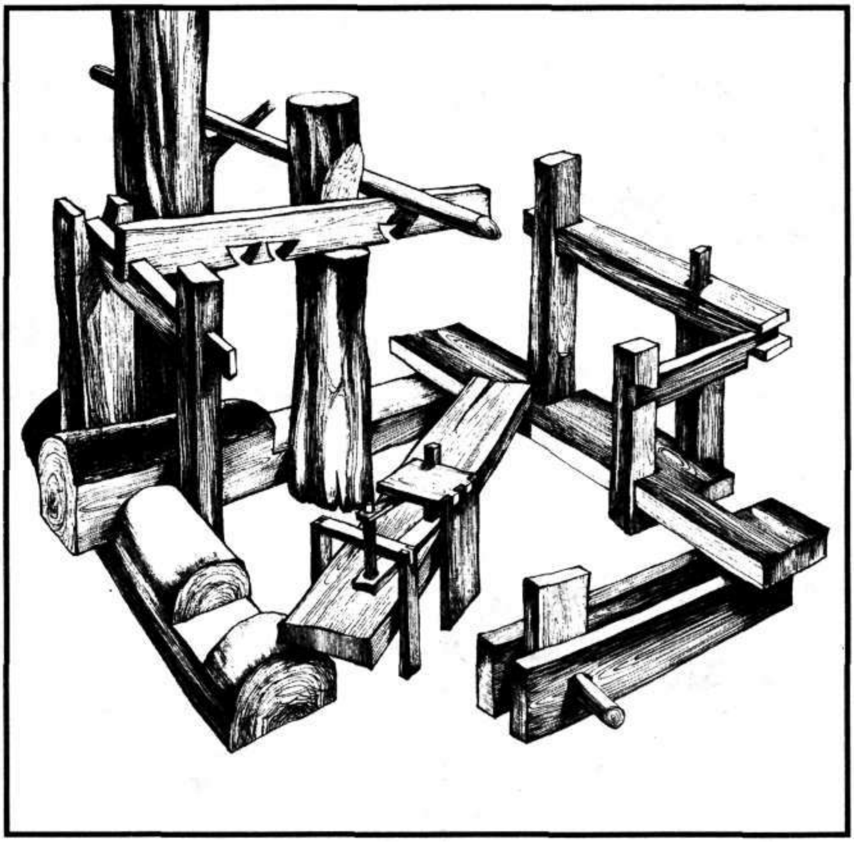
1

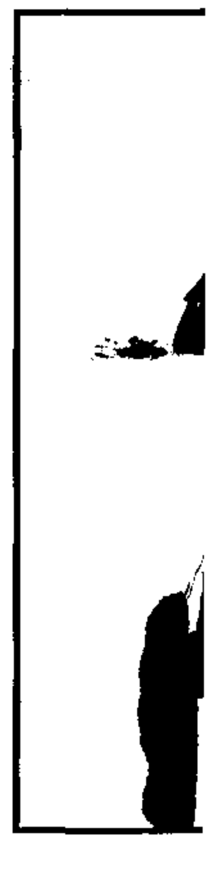


3



1





Тема 12

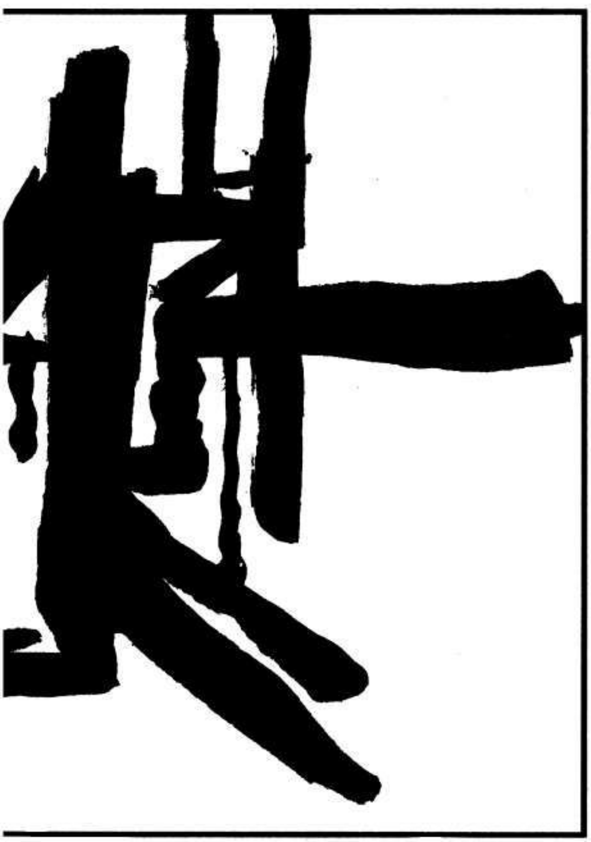
Образ технологии.

Методическая цель

Формирование практических навыков системного анализа сложного явления и обобщения разнообразной информации о его существенных свойствах и признаках с целью последующего художественно-образного воплощения в формально-композиционном произведении.

Учебная задача и содержание работы

На основе визуального анализа формообразующих возможностей различных технологий (литье в землю, ручная ковка, станочная обработка металла и традиционные способы обработки дерева) построить четыре графических образа, выразив в них с помощью формально-композиционных средств целостное и максимально полное представление о формообразующих свойствах и признаках указанных технологий.



Общие требования

1. Визуальный анализ проводится на материалах методического фонда кафедры по летней рисовальной практике студентов первого курса, а также с использованием специальной литературы.

2. В композициях должно отсутствовать изображение конкретных функциональных предметов.

3. Особое внимание следует уделить соблюдению соразмерности включаемых в композицию характеристик каждой технологии с реальным диапазоном ее формообразующих возможностей.

4. Техника графического исполнения должна образно усиливать визуальное восприятие объемно-пластических и фактурных характеристик изображаемых форм из металла и дерева.

Состав работы

Четыре графические композиции в черно-белом исполнении на листах размером 20 х 20 см. и с пояснительными текстами на обратной стороне каждой работы.

Тема 12

Методические пояснения

Настоящее задание нацелено на изучение различных факторов, принципов и средств художественно-композиционной организации материально-вещественных систем. В нем основной акцент делается на методических вопросах, связанных с анализом и визуальным выражением формообразущих возможностей разнообразных *способов технологической обработки* конструкционных материалов.

Студентов не должно смущать то обстоятельство, что теоретические знания о современных технологиях и их специфических формообразующих возможностях они получат в полном объеме значительно позже - при изучении специальных дисциплин: материаловедения, технологии промышленного производства, конструирования и т.п. Отсутствие таких специальных знаний у студентов первого курса не является препятствием для успешной работы над темой "Образ технологии" по двум причинам.

Во-первых, поскольку в курсе формальной композиции решаются учебные задачи именно художественно-композиционного формообразования, то здесь решающую роль играет не само научно-теоретическое знание технологических закономерностей функционально-технического формообразования в условиях промышленного производства, а практическое *умение образно выразить,* наглядно представить *целостный комплекс свойств, признаков и качеств* различных предметных форм, морфология которых и характер конструктивных связей зависят преимущественно от особенностей материала и способов его технологической обработки. Во-вторых, в задании фигурируют наиболее часто встречающиеся, хорошо всем известные, традиционно используемые и широко представленные в образцах материально-художественной культуры и в целом в окружающей предметной среде материалы и технологии. Благодаря этим двум обстоятельствам студенты вполне успешно могут справиться с поставленной задачей, опираясь на свой личный опыт и используя материалы методического фонда кафедры, а также соответствующую информацию из специальной литературы.

В связи с выше сказанным следует обратить особое внимание на ту существенную роль, которую может сыграть для успешного усвоения темы задания опыт работы студентов, который они приобретают во время летней рисовально-ознакомительной практики на первом курсе. Согласно учебной программе, эта практика, как правило, проводится в художественных, исторических и краеведческих музеях республики, в городах с богатым культурно-историческим наследием. Помимо решения задач общехудожественного развития во время летней практики студенты должны целенаправленно изучать объекты, в которых наглядно прослеживается влияние материала и технологии на формообразование различных по функции и конструкции предметов , и делать подробные аналитические зарисовки. Наряду с изучением принципов формообразования технических объектов и различных инженерных сооружений особенно полезно знакомство с образцами народного зодчества, прикладного искусства, предметами быта, различным хозяйственным инвентарем и т.п., где наиболее ярко представлены исторические тради-

ции формообразующей материально-технологической деятельности человека. Опыт работы в этом направлении позволит студентам более осознанно и профессионально грамотно относиться к вопросам о взаимозависимости материала, технологии и конструкции при формообразовании различных по функции предметов и, таким образом, способствовать успешному освоению темы настоящего задания по курсу формальной композиции.

Все имеющиеся в распоряжении студентов информационные материалы необходимо тщательно проанализировать и систематизировать на основе принципов типологии, классификации и группировки в соответствии с указанными в задании технологиями. При этом основное внимание следует обратить на характерные особенности обьемно-пространственной и пластической организации всей совокупности конструктивных элементов и разнообразные способы их связи, влияние на их форму физических нагрузок, функциональных и эксплуатационных требований, факторов среды, "следов" инструментально-технологической обработки материала, его физические, фактурные, текстурные и пр. характеристики. Анализ и систематизация источников информации проводятся коллективными усилиями студентов группы под руководством преподавателя.

После сбора, анализа и систематизации визуальной информации по каждому виду технологии студенты проводят индивидуальную работу по заполнению схемы-матрицы с точной формулировкой свойств и определением наиболее эффективных формально-композиционных и художественно-графических средств их визуального выражения.

Прежде чем приступать к практической работе над композициями, очень важно правильно определить принципы их структурной организации. От этого в решающей степени будет зависеть характер образного восприятия качественной специфики не только содержания каждой технологии, но и (что особенно важно для достижения методических целей задания) степень убедительности формально-композиционного выражения их *существенных различий* при взаимосопоставлении композиционных произведений. В связи с этим поиск принципов структурной организации композиций рекомендуется проводить одновременно по всем четырем тематическим направлениям, постоянно сравнивая между собой содержание получаемых результатов и внося в них необходимые взаимоизменения и корректировки с целью максимально точного отображения их принципиальных отличий.

При составлении "словесного портрета" структурной организации каждой композиции студенты обязательно придут к выводу, что для полноценного художественно-образного воплощения тематического содержания каждое из произведений непременно требует включения в его композиционный строй двух принципиально различных по функции, но тесно взаимосвязанных между собой *уровней структурной организации*. Один из них служит для образного выражения той части тематического содержания, которая характеризует данную технологию формообразования как определенный способ организации предметно-пространственной среды за счет использования свойств определенного материала и поэтому может быть визуально представлена с помощью *самой структурной организации* композиционного произведения. Другой же уровень структурной организации связан с требованием максимально точного (и полного) отображения характерных особенностей, свойств и признаков тех конкретных объемно-пластических форм,

которые могут быть получены с помощью данной технологии и которые должны выполнять в композиции роль ее формально-графических элементов. Пользуясь терминологией современной психолингвистики, эти два уровня можно определить как *глубинную и поверхностную* структуры организации композиционного произведения со сложным смысловым содержанием.

В соответствии со своим функциональным назначением эти два уровня построения композиционного произведения закономерно потребуют от студентов применения двух существенно различных принципов организации визуального материала: принципа *выразительности* и принципа *изобразительности*. В идеале, с точки зрения логики осуществления целостного композиционно-творческого процесса, эти принципы должны включаться в работу *одновременно,* обеспечивая возможность осуществлять гармонизацию отношений между художественно-композиционной *формой* и конкретным информационно-смысловым *содержанием* произведения на любой стадии его разработки. К этому идеалу студенты должны вполне осознанно и методично стремиться на протяжении всего процесса обретения ими профессионального мастерства. Однако в реальной их учебной работе в первые годы обучения такая одновременность решения разноуровневых по сложности композиционных задач является для них явно непосильной. Ведь, как известно, даже опытный художник не в состоянии сразу, "а-ля прима", без предварительных процедур (построения обобщенных композиционных схем, поисковых эскизов, тематических этюдов, набросков и т.п.) решить задачу структурной организации художественно-композиционного произведения на двух уровнях одновременно. Поэтому студентам должна быть предложена четкая методическая программа, которая бы позволила им последовательно и уверенно вести работу от общего к частному, от глубинного к поверхностному уровню структурной организации композиционного произведения. Эта программа должна, с одной стороны, направлять их композиционно-творческий процесс в сознательно управляемое и контролируемое русло их будущей проектной деятельности, а с другой - стимулировать развитие у них способности осуществлять синтез образного и логического в акте художественно-композиционного творчества.

В соответствии с вышесказанным методическая программа предусматривает выполнение практической работы над заданием в два этапа. На первом из них ведется поиск оптимальной формы визуального воплощения наиболее общего, глубинного, базового уровня смыслового содержания конкретного вида технологии как формально-графического построения модели того "композиционного фундамента" (несущего каркаса, концептуально-образной схемы, сценарного плана), который должен будет в дальнейшем выполнять роль общей системообразующей основы для "возведения здания" полноценного композиционного произведения.

Поскольку формообразующие возможности любой технологии наиболее активно проявляются в типичных для данного материала способах и формах освоения (организации) функционального пространства, то совершенно очевидно, что формально-графическая модель "композиционного фундамента" будущего произведения должна иметь вид развитой обьемно-пространственной структуры со сложной комбинацией разнотипных элементов. Так, например, при построении композиции по теме "Технология обработки дерева" в ее объемно-простран-

ственную структуру будут включены группы разнотипных элементов, демонстрирующие конкретные способы организации архитектурно-строительного, интерьерного и предметного пространства. На данном этапе работы в качестве формальных элементов используются различные пятна, линии, точки, которые по своему количеству, конфигурациям, пропорциям, размерам, масштабным соотношениям должны имитировать реальные формы применяемого материала в виде бревен, жердей, брусьев, досок, реек, щитов и т.п. с передачей характерных признаков технологии обработки (рубленые, пиленые, тесаные, строганые, точеные, резаные, сборные и т.д.).

Для композиции по теме "Ручная ковка металла" будет характерна обьемно-пространственная структура с глубинно-ограниченным пространственным масштабом, доминированием (преобладанием) линейных и точечно-узловых элементов с незначительным включением плоскостных и относительно массивных форм, а также общая декоративно-решетчатая образность функционального пространства с достаточно низкой качественной сложностью формальных элементов.

Что касается литья в землю и станочной обработки как способов организации функционального пространства, то композиционные принципы построения обьемно-пространственных структур произведений по данным темам будут явно контрастировать практически по всем основным визуальным характеристикам: материальной наполненности, сложности, масштабу, по степени точности и разнообразию конфигураций формальных элементов и т.п. Все эти существенные особенности должны найти свое отражение уже на этапе построения "композиционного фундамента" будущих произведений, войти "в дух и плоть" глубинной структуры их художественно-образной организации.

На первом этапе вся работа ведется в предельно обобщенной графической форме, без всяких мелких деталей и частностей, "широкими и энергичными мазками". Таким образом, все оперативные формальные элементы, составляющие объемно-пространственную структуру композиции, должны восприниматься как черно-белые стилизованные силуэты, вступающие между собой в разнообразные пространственные, конструктивные, ритмические, масштабные и пр. связи и отношения. При этом необходимо постоянно обращаться к материалам схемы-матрицы для установления степени соответствия полученных практических результатов и содержания основных рубрик схемы-матрицы (качественная определенность, масштаб и масштабность, степень сложности) по каждому виду технологии и одновременного контроля за мерой выраженности их принципиальных различий.

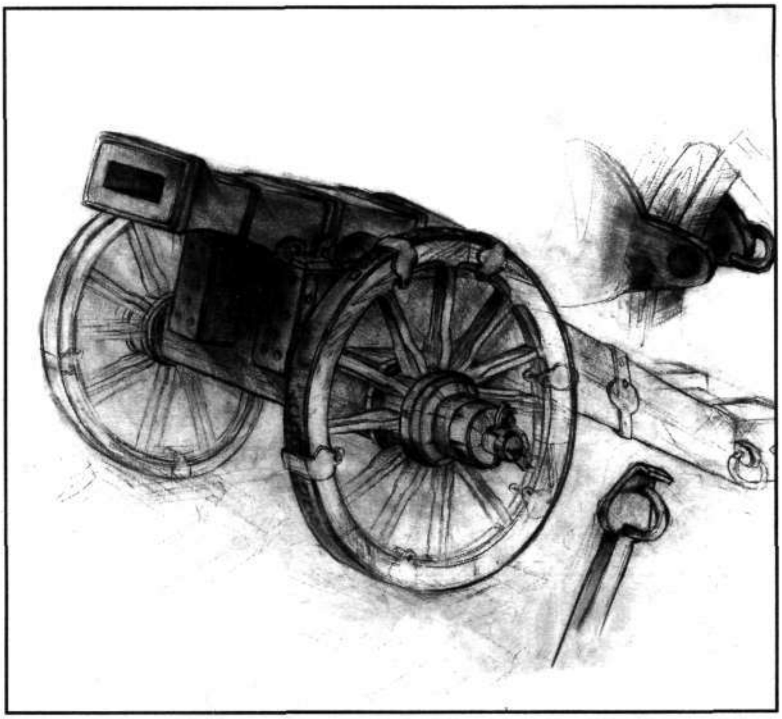
На втором этапе, когда уже решены общие задачи формирования глубинной структуры композиционных произведений, проводится работа по наполнению элементов композиции конкретными индивидуальными визуальными характеристиками. Это означает, что прорабатывается поверхностная структура произведения и каждый формальный композиционный элемент наполняется содержательным смыслом и значением. Используя приемы и средства светотональной, фактурно-текстурной, конфигуративно-пластической моделировки, создания эффектов линейной и воздушной перспективы и т.п. необходимо получить иллюзию восприятия реальных материальных форм с их естественными (технологическими, физическими, конструктивными, объемно-пластическими) закономерностями морфологического строения и специально построенными для демонстрации формообразующих возможностей техно-

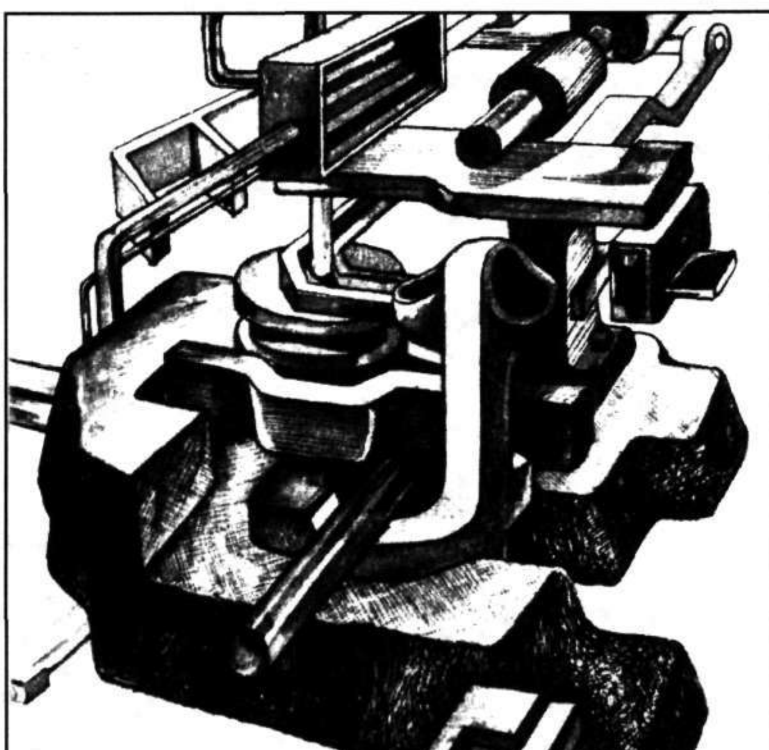
логии обработки конкретного материала. Однако здесь не должны быть изображены реальные функциональные предметы. Все композиционные элементы - это визуальные модели," условные экспонаты" или образцы, наглядно показывающие во всей полноте системных взаимосвязей свойства, признаки, принципы, способы, приемы формообразования, а не примеры их конкретного применения для узкоутилитарных целей.

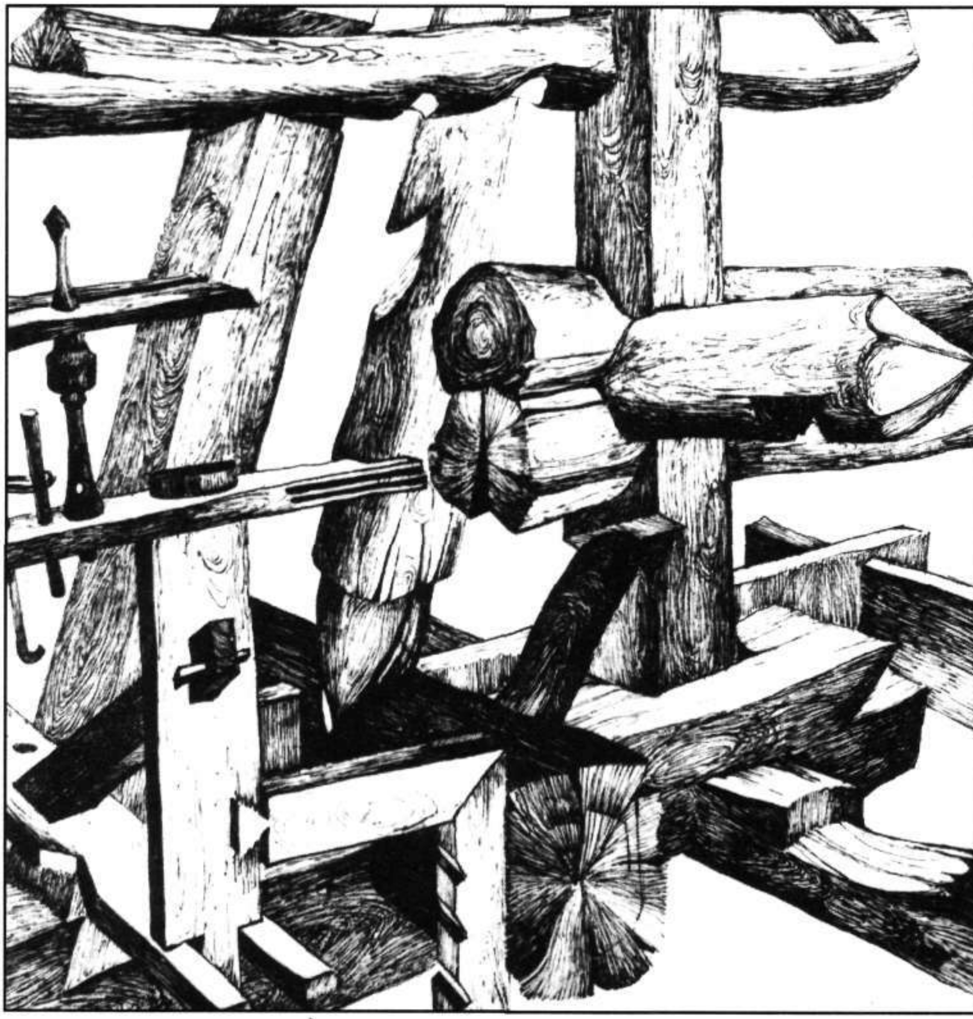
Тем не менее как при построении глубинной, так и поверхностной структуры композиционных произведений студенты не вправе нарушать логику существования объектов реального мира, естественность их форм и взаимозависимостей. Иными словами, им не позволяется изображать то, чего в природе не может в принципе существовать. Например, ствол дерева диаметром 40 см и высотой 60-100 м или расположение на нем одинаковых по размеру сучков с интервалом в 3 см равномерно по всей поверхности ствола. Такого быть не может, это неестественно и нетипично. Точно так же, как, например, нетипично для ручной ковки металла изображать элементы массой в 50-100 кг или длиной в десятки метров, а также эффект увеличения количества материала исходной заготовки при ее расклепке или разветвлении в виде более мелких элементов формы.

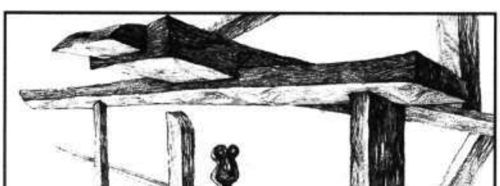
Все это указывает на исключительную важность строгого соблюдения чувства композиционной соразмерности, органичности и законосообразности в процессе формообразования элементов произведения. Особенно следует избегать излишней перегрузки обьемно-пространственной структуры однотипными элементами с одинаковым объемом визуального содержания, равно как и перегрузки отдельных элементов структуры избыточной разнохарактерной информацией, т.е. не нужно пытаться одним элементом выражать сразу несколько принципов формообразования. Словом, во всем необходимо следовать закону меры и композиционно обоснованно расставлять смысловые акценты при организации визуальной информации в содержании элементов произведения.

Сложность тематического содержания задания и особенности его художественно-образного воплощения в композиционном произведении должны убедить студентов в том, что для достижения требуемого результата мало одной лишь спонтанной художественной фантазии и стереотипов обыденного восприятия предметного мира. Формирование образа технологии требует существенной трансформации исходной визуальной информации, тщательного отбора и логического обобщения обширного фактологического материала, его творческого переосмысления и целенаправленного художественно-образного синтеза на уровне построения глубинной и поверхностной структуры композиционного произведения. Иными словами, композиционно-творческий процесс формирования образа технологии требует для своей эффективной реализации (организации) применения сугубо проектных подходов, принципов, методов и средств, и именно их освоение на уровне пропедевтических основ художественно-композиционного формообразования в дизайне предопределяет методическую и учебно-воспитательную значимость данного задания.



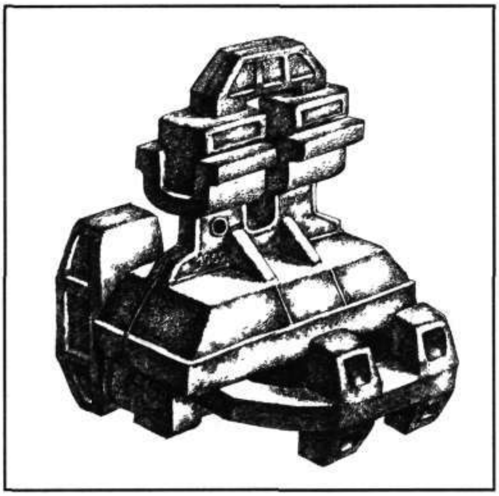




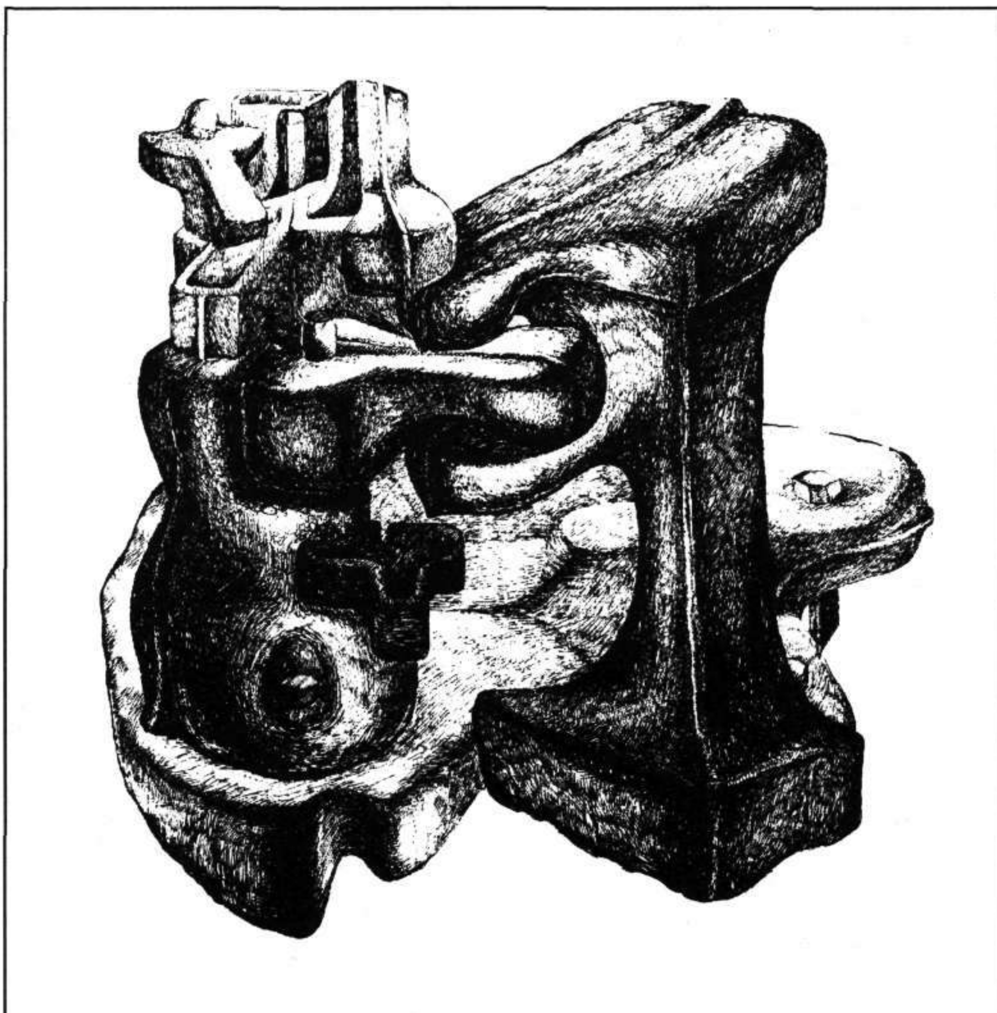


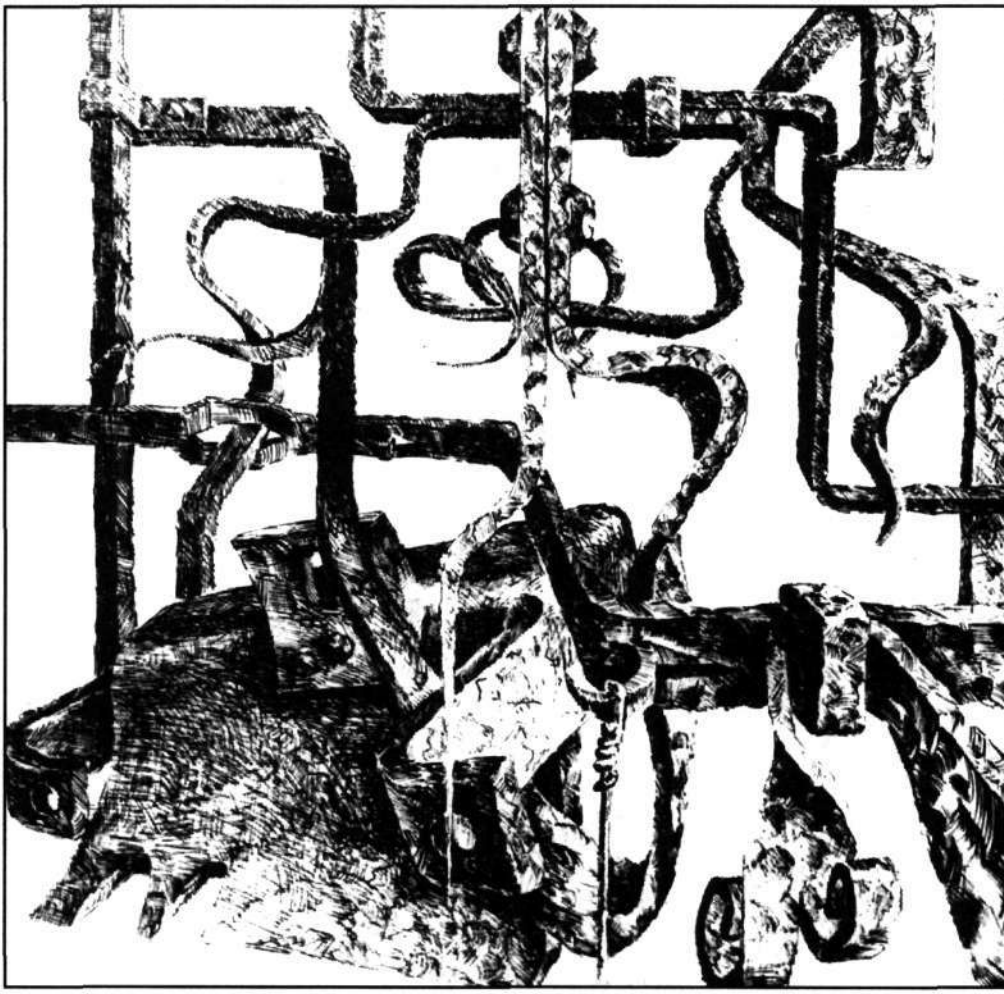


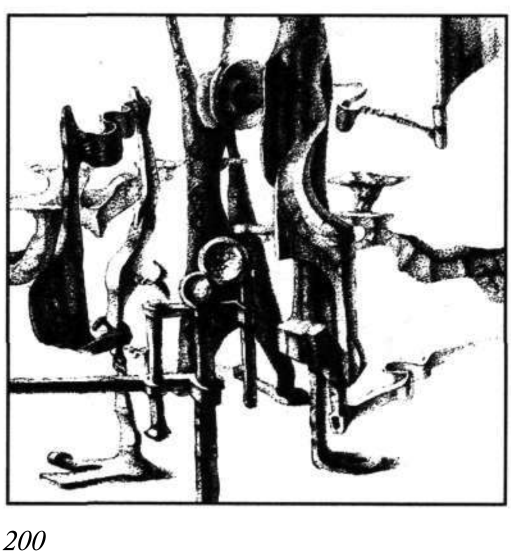
Образ технологии.

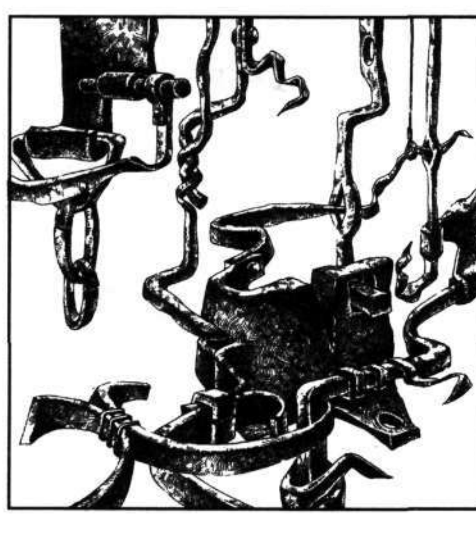




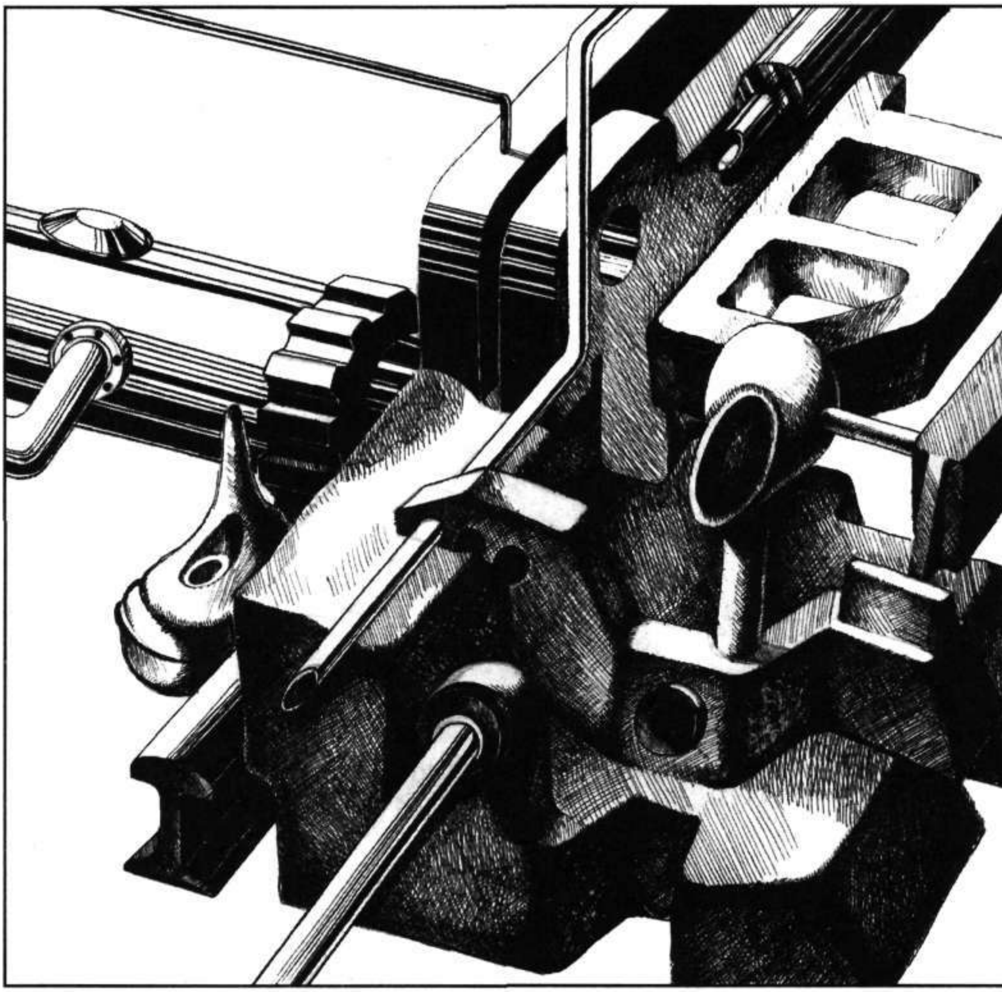


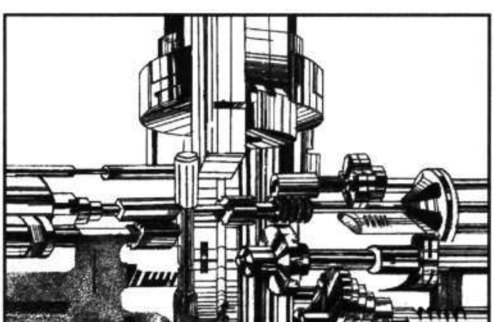




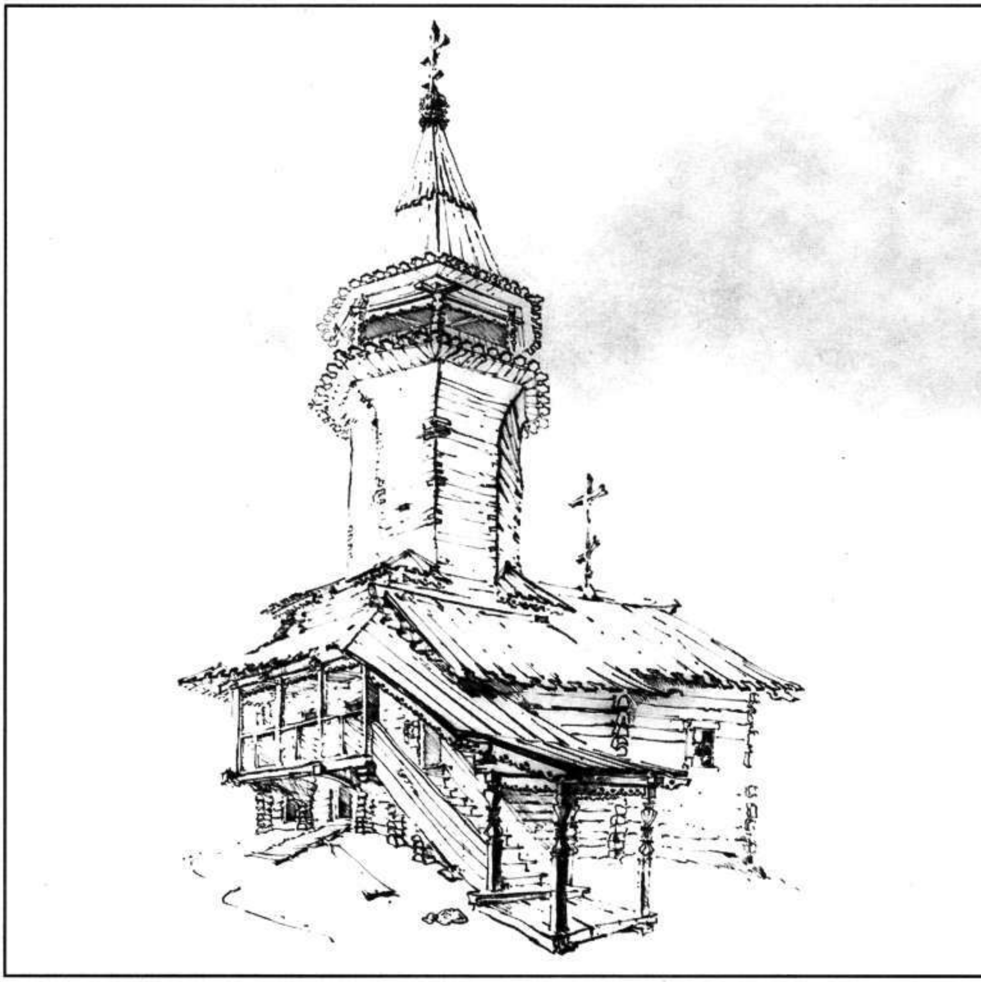


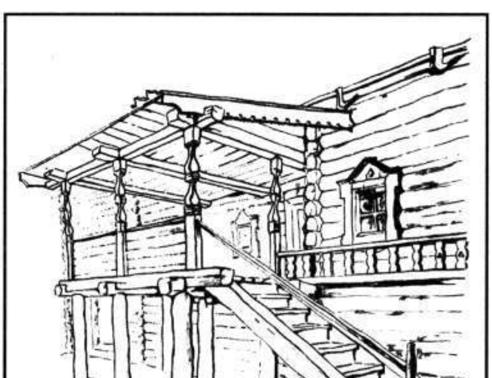
Образ технологии.

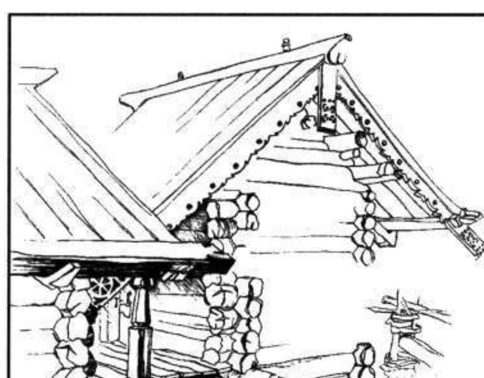






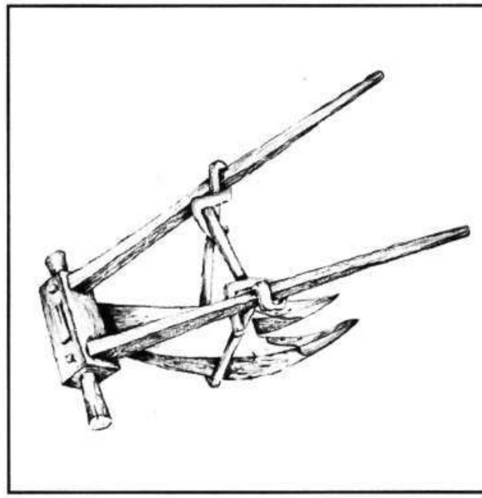


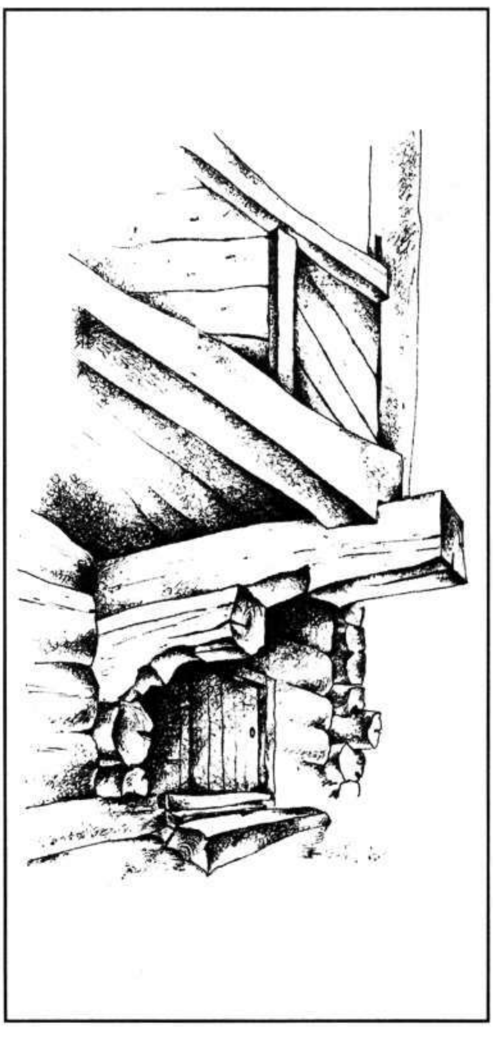


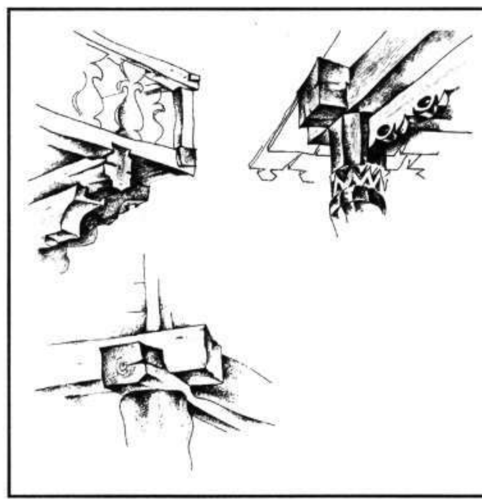


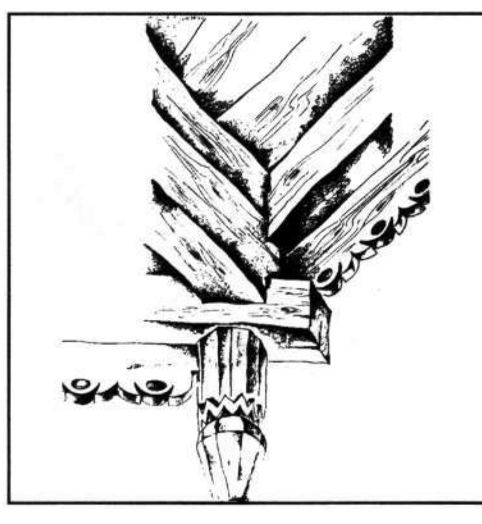
Образ технологии.

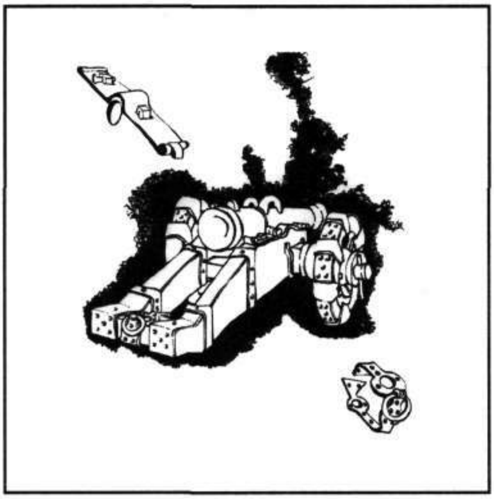




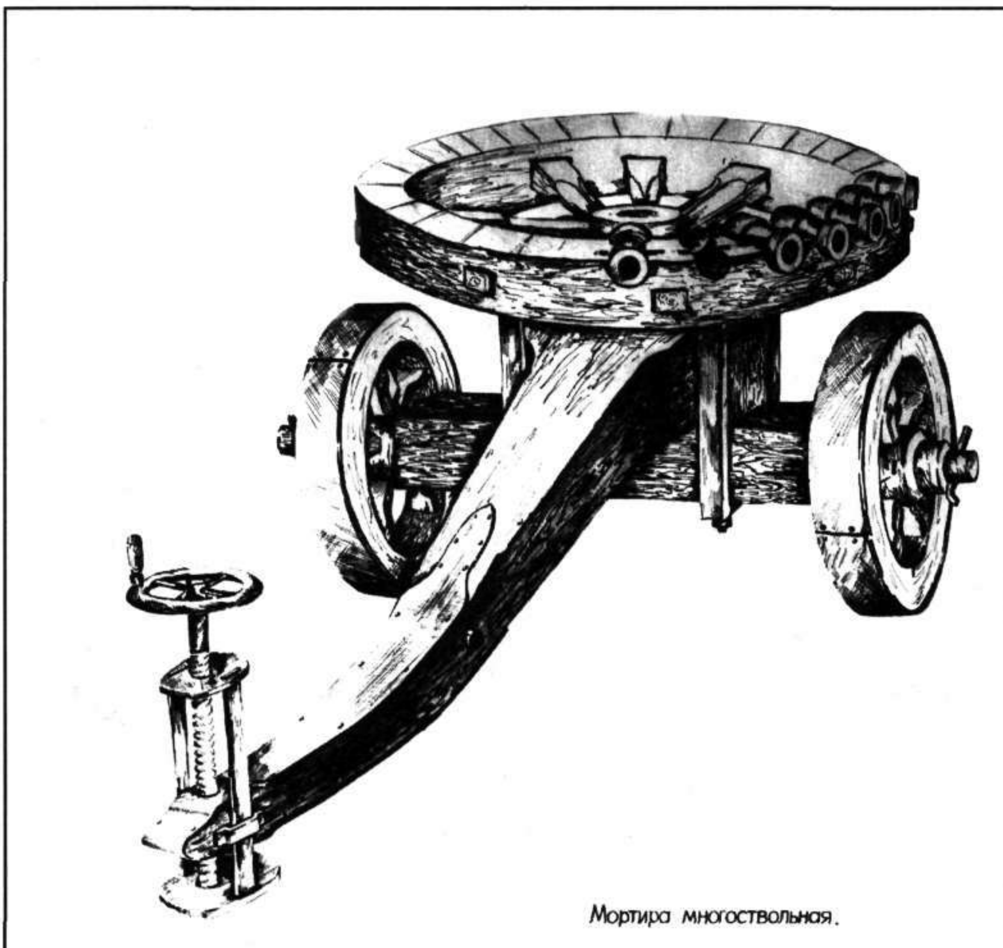




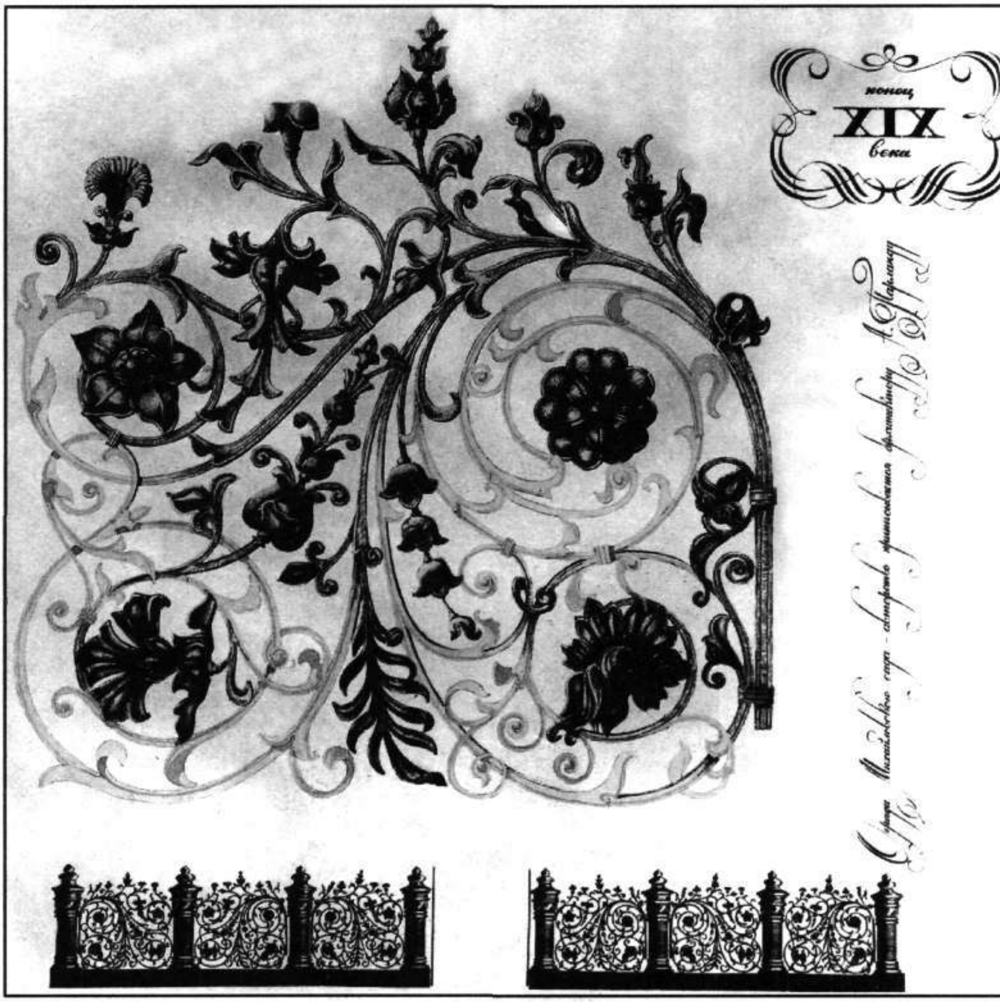


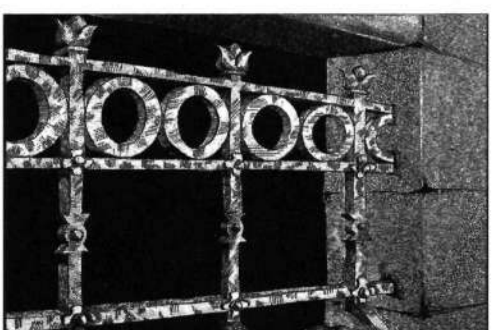


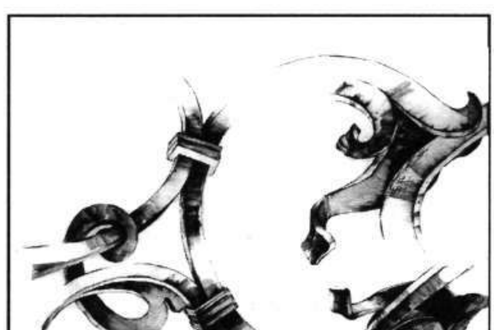




Мортира многоствольная.


конец
XIX
века







Тема 13
Формирование предметного образа на визуальной основе.



Методическая цель

Приобретение префессиональных навыков формально-композиционного отображения комплексных закономерностей формообразования сложных материально-вещественных систем.

Учебная задача и содержание работы

На основе комплексного анализа содержания выбранного или заданного сложного технического объекта сформировать схему-матрицу и в точном соответствии с ней построить предметный образ данного объекта как целостное художественно-композиционное отображение принципов и средств его формообразования.

Общие требования

1. При выборе объекта следует ориентироваться на образцы с достаточно развитой обьемно-пространственной структурой (авиа-авто-мототехника, станки, приборы, машины, аппараты) и с активными визуальными характеристиками внешней формы.

2. При анализе особое внимание уделить типологии морфологических элементов и их функционально-конструктивных связей, характеру пластической и цветофактурной моделировки поверхностей, материально-техническим особенностям формообразующих мотивов с точной фиксацией меры их качественных и количественных соотношений в структуре целого.

3. Графическое исполнение образа должно максимально точно передавать материальные характеристики объема, формы, пространства, цвета, фактуры всех элементов композиции.

4. Построение композиционной структуры предметного образа должно опираться не на конструктивную или функциональную схему организации исходного объекта, а на визуально достоверное выражение соразмерности его формообразующих принципов и средств.

Состав работы

1. Схема-матрица с аналогами по свойствам.

2. Предметный образ объекта, выполненный в цвете в смешанной технике на листе произвольного формата.

3. Изображение (фотография) исходного объекта.

Тема 13

Методические пояснения

Это задание выполняет роль переходного мостика от этапа освоения студентами основ профессиональной грамоты в области художественно-композиционного формообразования к этапу творческого применения приобретенного опыта в решении проектных задач. Здесь предпринимается попытка практического ознакомления с рядом методических процедур, которые ориентированы на целостное отображение комплекса сложных закономерностей формообразования реальных объектов. Основное отличие от логики процесса реального проектирования здесь состоит в том, что мы должны двигаться не от содержания к форме, а в обратном направлении. У нас уже есть образец реального объекта, который воплотил в своей форме содержание всех элементов структуры процесса человеческой деятельности. Причем это воплощение демонстрирует, фиксирует ту *меру* отношений этих элементов, которая позволяет четко определить степень значимости того или иного содержательного момента в процессе формообразования.

Иными словами, ценность выбранного объекта состоит для нас именно в том, что в нем осуществился синтез всех формообразующих и смыслообразующих факторов, и поэтому он дает возможность проследить сам процесс синтеза, все те эффекты внутренних и внешних взаимодействий, которые привели к конкретному результату. С точки зрения методики выполнения данного задания, следует ориентироваться на тот опыт, который в курсе формальной композиции был связан с заданием по " снятию изобразительности". Однако здесь делается акцент на самом переходе от реальной формы к ее предметному содержанию и далее к форме композиционной выраженности данного содержания в некоторой визуальной структуре.

Объективность проведения анализа, расшифровки, "рассекречивания" содержания всех формообразующих факторов, проявленности их свойств и признаков в предметной форме требует объективности, строгости логической структуры построения схемы-матрицы. Предметный образ должен строиться (выполняться) как художественно-композиционная организация визуального текста со сложным предметным содержанием. Если само это содержание, его структура и основные уровни заданы схемой-матрицей, то наиболее сложное и ответственное дело - точный подбор средств выразительности, поскольку это не столько *образ конструкции* конкретного предмета, сколько скорее *конструкция самого его образа*. После проведения тщательного и методически последовательного анализа исходного образа с целью выявления его содержания следует художественно-образное осмысление полученного материала. Это декомпозиция, но не для получения исходных элементов, а чтобы проследить те трансформации, изменения, которые с ними происходят из-за включения в целостное взаимодействие, т.е. механизмы "работы" меры, то, как она находит свое воплощение в формообразовании предмета. Это путь не для подражания, слепого переноса свойств и признаков образности, стилистической самобытности, а для овладения *самим механизмом* их порождения за счет тщательного прослеживания его реального действия.

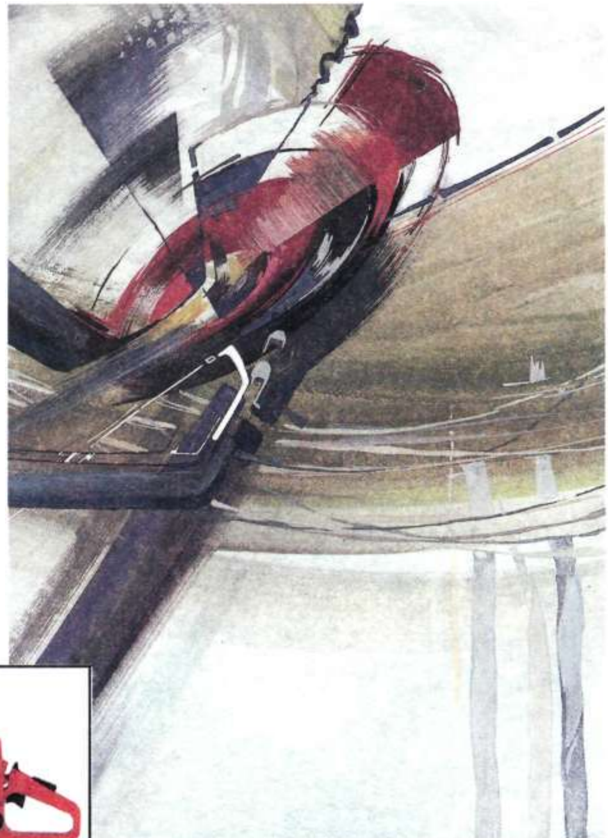
Формирование предметного образа преследует цель получения целостного, сгармонированного на основе композиционной меры всего многообразия формообразующих элементов, свойств и признаков, а также основных принципов композиционно-образной организации будущего предмета. В нем задается мера соотношения различных по характеру элементов (линейных, плоскостных, объемных), типов их связей, фактурно-пластических, цветовых и материально-технологических признаков. Поэтому в предметном образе требуется передача точных, документальных характеристик. Например, если в формообразовании предмета используются различные материалы (стекло, металл, пластмасса и т.п.), то графически необходимо с предельной достоверностью передать их естественные свойства и признаки. Если используется технология литья или точной механической обработки, то конфигурации, пластика, фактура элементов предметного образа должны строго соответствовать визуальным характеристикам данных видов технологии. По сути дела, предметный образ является носителем совокупных визуальных, художественно-композиционных средств и принципов формообразования, представленных в их реалистически материальной воплощенности и выступающих не в виде композиции самого предмета, а *композиции принципов и средств* его системно целостного формообразования. С определенной степенью условности можно сказать, что предметный образ выступает в качестве визуального выражения художественно-композиционной концепции предмета, а не как конкретное его функционально-техническое решение. Поэтому в организационной структуре предметного образа должны доминировать не функции, а способы и средства обеспечения и визуального выражения, представленные в форме сгармонированной соразмерности.

Поскольку данное задание выполняется на основе визуально представленного предметного образца, то предметный образ должен предельно обобщать его характеристики, выходить за пределы данного предмета как некоторого частного случая и задавать тем самым определенный стилистический ключ для целого класса аналогичных предметов. Это особенно важно разъяснить студентам, поскольку, как показывает опыт, ориентация на данный частный случай воплощения образных характеристик в отдельно взятом предмете и попытка в предметном образе ограничиться только непосредственно взятым образцом существенно снижают эффективность задания, ведут к прямому подражанию, переносу, а не обобщению. Это можно сравнить с тем, как, например, в рисунке головы натурщика можно идти по пути прямого копирования, а можно действительно создавать типичный, обобщенный образ натурщика. Поэтому критерием оценки результатов работы над заданием должна выступать возможность построения на основе созданного предметного образа различных конкретных предметов, но обладающих именно этой заданной образностью. И чем шире шкала возможных вариантов, тем правильнее , продуктивнее "работает" предметный образ. Если же на основе полученного предметного образа можно представить лишь одно конкретное композиционное решение предмета, то ценность его невысока и тем он менее всего является образом вообще с точки зрения проектных функций в дизайн-деятельности. Это свидетельствует о том, что образ охватывает целый класс предметов и выступает как системообразующая основа их художественно-композиционного формообразования при многообразии конкретных вариантов его функциональной, инженерно-технической и конструктивно-технологи-

ческой реализации. По сути дела, в этом и состоит основная методическая ценность профессиональной способности дизайнера образно мыслить, обобщать, постигать сущность проблем формообразования, что дает ему неограниченную творческую свободу при реализации своих художественно-композиционных замыслов в условиях реального промышленного производства. При этом он не отвлекается, не абстрагируется, не игнорирует формообразующие возможности самого промышленного производства, а переосмысливает, трансформирует их, переводит на язык формальной композиции и ,тем самым, включает их в продуктивный творческий процесс формообразования, не нарушая целостности, сгармонированности и соразмерности всех составляющих предметного содержания проектируемой системы.

Учитывая исключительную важность методических аспектов выполнения данного задания для последующей профессиональной деятельности студентов, следует особенно внимательно проследить за проводимой ими аналитической работой на основе использования схемы-матрицы. Поскольку в распоряжении студентов имеется конкретный предметный образец, то это дает возможность контролировать объективность материалов композиционного анализа и более точно устанавливать степень значимость тех или иных формообразующих принципов и средств для занесения их в соответствующие рубрики схемы-матрицы.

Ориентация работы на формирование предметного образа должна активизировать поиск композиционно-выразительных средств в их предельно широком диапазоне и определение степени их эффективности для обеспечения художественной образности общей структуры композиционного произведения. Приобретенный опыт работы над формированием предметного образа на визуальной основе должен заложить методическую базу для перехода *от принципов формообразования* к принципам *стилеобразования* в творческой деятельности будущих дизайнеров в курсе учебного проектирования.



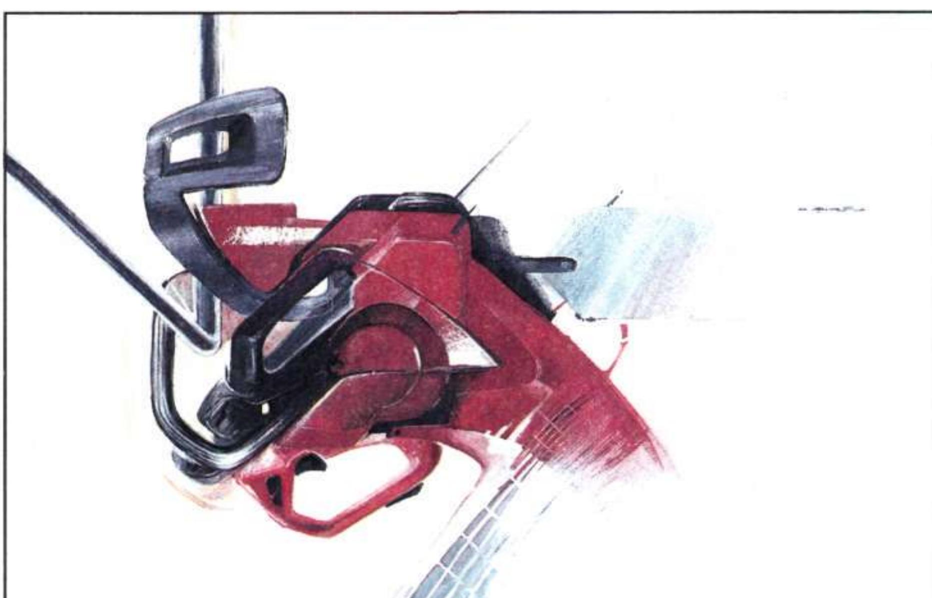
1. Объект
2. Формальный образ
3. Предметный образ

1



2

3



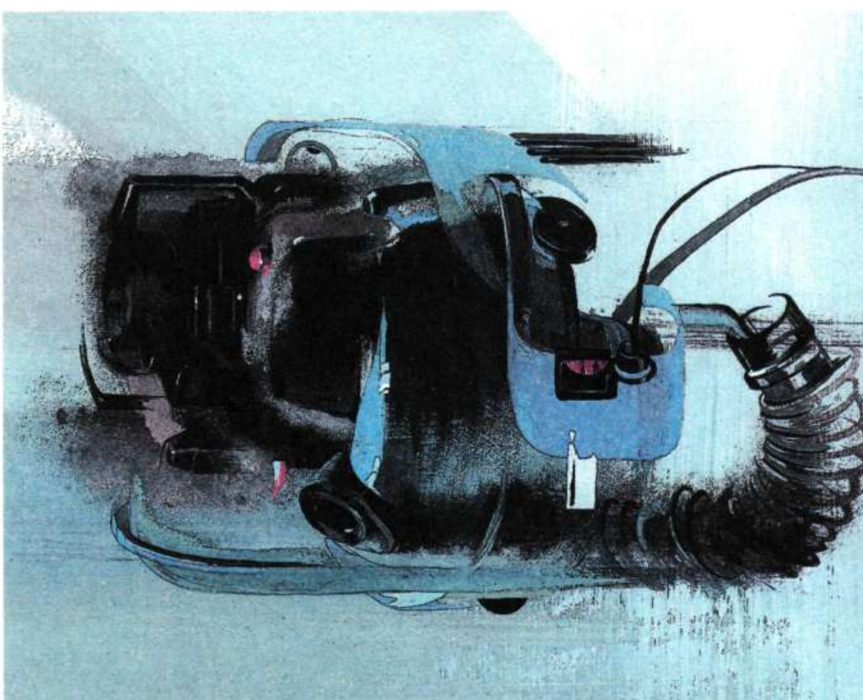


1

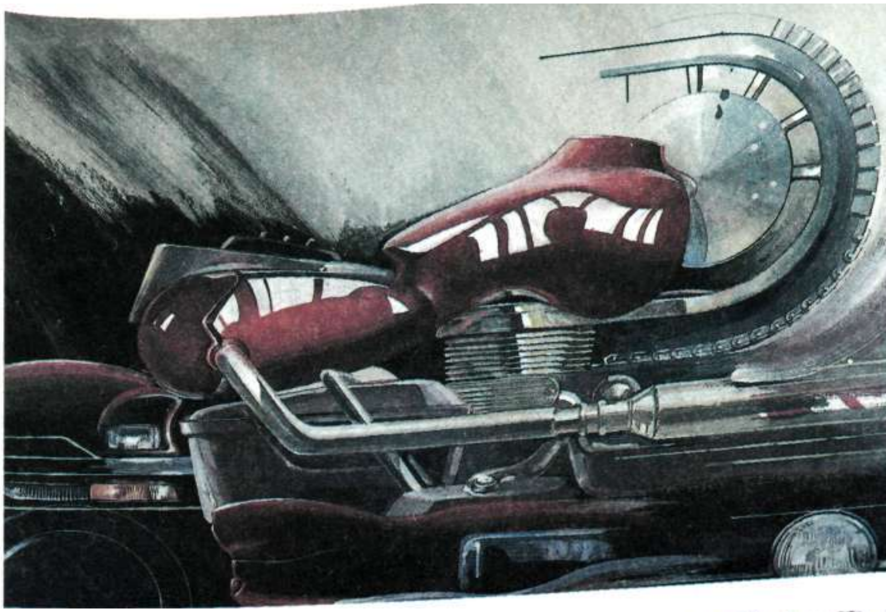


2

3



Формирование предметного образа на визуальной основе.



3

1





2

1. Объект
2. Формальный образ
3. *Предметный образ*



Тема 14
Формирование предметного образа на понятийно-логической основе.

Методическая цель

Приобретение практических навыков образного построения формально-композиционной структуры предполагаемого объекта, заданного в виде понятийно-логического описания его формообразующих элементов, принципов, свойств и характеристик.

Учебная задача и содержание работы

На основе содержательно заданных принципов формообразования предполагаемой искусственной системы построить ее предметный образ с помощью формально-композиционных средств выразительности.

Общие требования

1. Композиция предметного образа объекта строится в соответствии с соподчиненностью и соразмерностью смыслового содержания его формообразующих характеристик и художественно-выразительного потенциала формально-композиционных понятий качественной природы, степени сложности, масштаба и масштабности, обьемно-пространственной структуры, пластики и т.п.

2. Графическое исполнение предметного образа должно создавать эффект материальной достоверности визуального восприятия композиционного произведения.

Состав работы

1. Материалы эскизных поисков композиционного решения.

2. Предметный образ предполагаемого объекта, выполненный в свободной технике с применением цвета на листе произвольного формата.

Тема 14

Методические пояснения

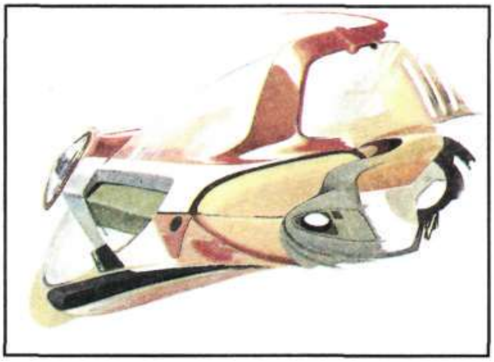
В цикле графических работ по практическому курсу формальной композиции это задание является итоговым, и включает в себя фактически все аспекты формально-композиционного творчества дизайнера и требует от студентов полноценного использования всех составляющих их профессиональной грамоты в области художественно-композиционного формообразования.

В качестве исходного содержательного материала для выполнения задания могут использоваться тексты отчетов по предпроектному анализу, проведенному студентами более старших курсов по учебному проектированию или проектно-методическим клаузурам. Перед составлением схемы-матрицы каждый студент должен внимательно изучить текст отчета и при необходимости внести в него поправки либо дополнения в соответствии со спецификой решаемой композиционной задачи. Основное внимание следует уделять логической обоснованности главных выводов и ясности формулировок тех требований, которые касаются принципов формообразования и художественно-композиционной организации предполагаемого объекта.

Исходя из особенностей предметного содержания и подобранных аналогов по свойствам предполагаемого объекта, следует выполнить в эскизной манере его формальный образ. Он будет служить эмоциональным стимулом для последующей работы. Это должен быть своеобразный камертон, настраивающий на определенный тип восприятия и образного представления как целостного впечатления от будущего объекта. Вся последующая работа над формированием предметного образа проводится по аналогии с предыдущим заданием. Сохраняются и основные критерии оценки полученных результатов.

В данном задании наиболее строго и последовательно прослеживается взаимосвязь средств формальной композиции и методов проектной разработки предметной тематики, особенно в тех случаях, когда речь идет о безаналоговом проектировании. В таких ситуациях дизайнер не имеет возможности опереться на предшествующий опыт формообразования, и поэтому целиком и полностью его творческая деятельность базируется на его способности к логическому анализу проблемной ситуации, обнаружению принципов и подходов к формообразованию нового класса объектов. Решающую роль здесь играет способность переводить весь объем предметного содержания с понятийно-логической формы в художественно-образную, композиционно-выразительную. В этом процессе находит свое конкретное воплощение тот принцип соразмерности объективного и субъективного, образного и логического, художественного и проектного, который, в конечном счете .обеспечивает синтез многообразных характеристик целостного объекта.

Таким образом, завершая цикл графических работ по курсу формальной композиции, студент уже владеет всеми необходимыми знаниями, навыками, умениями, профессиональной грамотой в области формально-композиционной организации и художественно-образной выразительности, для того, чтобы углублять и развивать свое профессиональное мастерство при изучении последующих курсов специальных дисциплин пропедевтического цикла -"Архитектоники" и "Проектно-методических клаузур".

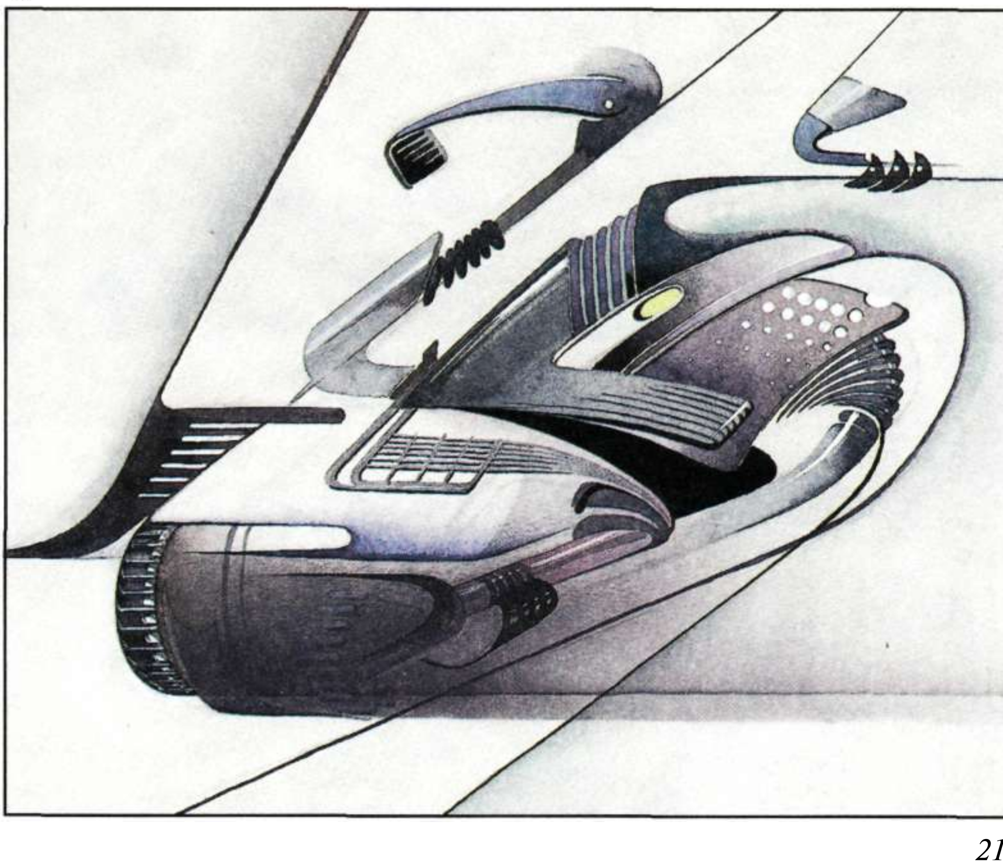


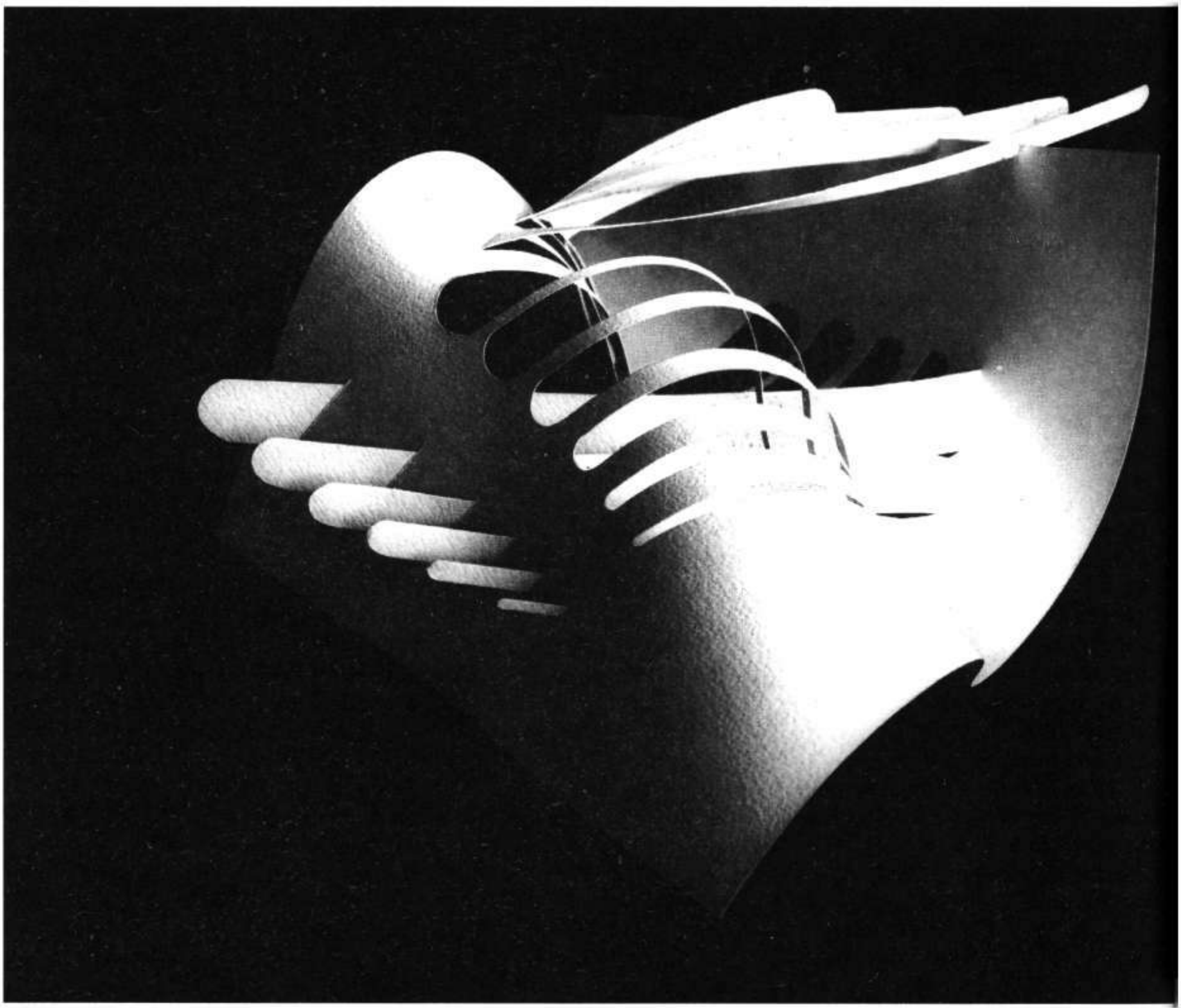


Предметный образ

1. *Прогулочный автомобиль (в зоне отдыха)*
2. *Детский передвижной кинотеатр*
3. *Диапроектор*

3 *2*





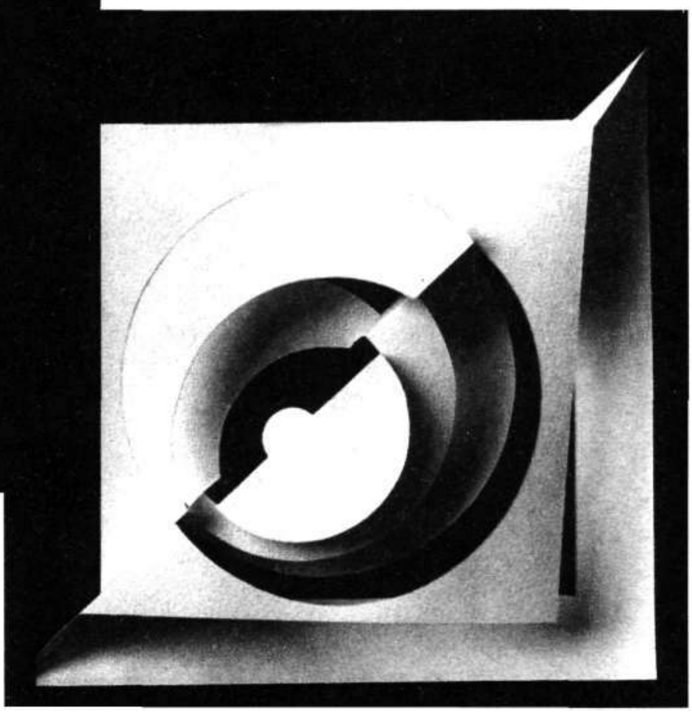
Тема 15
Выход из плоскости в пространство.

Методическая цель

Овладение принципами композиционно-пластической организации трехмерного пространства на основе взаимодействия различных видов пластики и типов композиционного пространства.

Учебная задача и содержание работы

Используя прямоугольные листы бумаги произвольного формата, построить девять объемно-пластических композиций с различной пространственной активностью, воплощающих особенности формообразования геометрической, скульптурной и структурной пластики с учетом требований формально-композиционной организации и образного выражения свойств замкнутого, ограниченного и неограниченного пространства.



Общие требования

1. Точное соблюдение технологических и конструктивных приемов формообразования композиционно-пластических структур из бумаг.

2. При построении композиций нельзя полностью вырезать и удалять участки бумаги, т.е. если привести законченную работу в исходное состояние, то прямоугольный лист бумаги должен полностью восстановить свой первоначальный вид.

3. При работе с бумагой не разрешается пользоваться клеем, скрепками, нитками и т.п. для соединения или фиксации элементов в нужном положении.

4. Необходимо соблюдать оптимальную меру общих габаритных размеров работ, степени их сложности и соотношений друг с другом.

5. Следует стремиться к высокой культуре технического исполнения.

Состав работы

Девять объемно-пластических композиций из бумаги.

Тема 15

Методические пояснения

Практическая проработка принципов художественно-композиционной организации трехмерного пространства требует специального рассмотрения ряда исходных понятий и методических положений, которые образуют смысловой стержень композиционного творчества дизайнера в процессе формообразования различного рода объемно-пространственных структур. В первую очередь следует уточнить понятие плоскости.

Дело в том, что до этого (в цикле графических работ) мы работали главным образом над построением различных типов иллюзорного (в смысле создания иллюзии, видимости, зрительного эффекта) пространства на плоскости, достигая различной композиционной активности, содержательной наполненности и индивидуальности художественно-образного восприятия данного пространства. При этом сам лист бумаги понимался как некая абстрактная *изобразительная плоскость,* которая благодаря композиционным преобразованиям должна была чувственно восприниматься то как физическая поверхность, несущая изобразительный материал; то как своеобразное окно, через которое взгляд получает возможность проникать в глубину изображения, уходя за пределы поверхности листа бумаги; то как "живая плоть" "океана Соляриса", которая пульсирует, "трепетно дышит" и "переливается волнами активности", тонко реагируя на любое внешнее воздействие. Эти три формы визуального функционирования плоскости лежали в основе качественной меры трех видов формально-композиционной организации: монтажного, сюжетного и формального.

В цикле объемно-пластических работ мы имеем дело уже не с иллюзорным пространством, а с реальным физическим миром, а значит, и с иным пониманием плоскости. Плоскость здесь выступает как исходное материальное образование, или, точнее, листовой материал со своими сугубо физическими свойствами и конструктивно-технологическими возможностями формообразования. Таким образом, мы композиционно организуем теперь не саму плоскость, а некоторую пространственно-композиционную целостность из плоскости. Поэтому объемный цикл работ и начинается с темы " Выход из плоскости в пространство". При этом понятие "выход" означает последовательное освоение формально-композиционных принципов организации пространства с плавным переходом от его минимальной к максимальной визуальной активности за счет повышения композиционной значимости третьего измерения.

Чтобы ощутить плоский лист бумаги именно как исходный материал, полезно предварительно выполнить упражнение, в котором в качестве технологии формообразования используется такой простейший прием, как срезание тонкого слоя бумаги (своего рода "резьба по бумаге") с полным удалением или сохранением "бумажной стружки". При этом следы срезов и "стружка" должны выполнять роль формальных элементов композиционной организации общего поля листа. Для выполнения упражнения следует использовать лист бумаги типа торшон или ватман. На торшоне, имеющем ярко выраженную фактуру, срезанные участки будут иметь не только углубления определенной формы,

но и более гладкую поверхность, что в сочетании со светотеневой игрой фактурных характеристик бумаги и более активной работой "стружки" обострит восприятие плоскости как материального начала в композиционной работе. Это, разумеется, чисто вспомогательное упражнение, служащее для более убедительного "вчувствования" в плоскость как исходный материал со слабо представленным третьим измерением, т.е. его толщиной.

Здесь существенным для понимания студентов должно стать то, что вместо графических материалов (гуашь, тушь, акварель, темпера и пр.) в композиционной работе начинают использоваться и активно "работать" в качестве средств художественно-образного формообразования светотеневые, фактурно-пластические и обьемно-пространственные характеристики материальных форм. Изучение формально-композиционных принципов и художественно-образных средств их организации как раз и осуществляется в цикле объемно-пластических работ практического курса формальной композиции.

Решение задач выхода из плоскости в пространство предполагает, помимо особенностей понимания плоскости как исходного материала, активное включение в работу таких специальных понятий формальной композиции, как пластика, форма, обьемно-пространственная структура, ракурс, план, масса, пространственная динамика, тип пространства, тип связи, целостность и цельность, конструкция, тектоника и т.п. Поэтому педагогу следует дать студентам дополнительные разъяснения относительно особенностей смыслового содержания данных понятий при выполнении заданий объемно-пластического цикла и показать тесную взаимосвязь этого содержания с формально-композиционными принципами организации пространственных структур. Особенно важно не допустить путаницы в понимании композиционного смысла таких понятий, как форма, конструкция и структура, которые широко используются в литературе в совершенно разных контекстах и значениях.

Что касается понятия "пространство", то его содержание в цикле объемно-пластических работ фактически совпадает с понятием пространственного масштаба и включает в себя формально-композиционный смысл неограниченного, ограниченного и замкнутого видов пространства, которые прорабатывались в соответствующих заданиях графического цикла. К этому следует добавить лишь то, что при построении композиций студенты должны учитывать особенности восприятия материальных тел и их комплексов в зависимости от того, какая из их характеристик должна визуально доминировать - поверхность, объем или пространственная структура. Например, в творчестве художников-скульпторов различают три вида пластических произведений- рельеф, круглая скульптура и обьемно-пространственная скульптурная группа, примеры которых могут быть использованы при объяснении студентам специфики восприятия и принципов построения фронтальной, объемной и обьемно-пространственной композиции в дизайне.

Для успешной работы не только над первым заданием объемно-пластического цикла, но и в целом для профессионального понимания специфики композиционных закономерностей объемного проектирования в дизайне студентам необходимо глубоко разбираться в вопросах, касающихся различных видов пластики: геометрической, скульптурной и структурной. В практическом курсе формальной ком-

позиции педагогу важно сделать акцент на разъяснении *методических вопросов пластической организации* объемных тел, исходя из особенностей их строения и визуального восприятия.

Говоря о *геометрической пластике,* следует подчеркнуть, что само понятие геометризма здесь связано не столько с характером составляющих ее элементов, сколько с особенностями их художественно-композиционных взаимодействий, способами достижения их визуальной целостности, художественной выразительности и эстетической ценности. Геометризм всегда ассоциируется со строгостью и точностью построения различных фигур как результатом расчетной воспроизводимости их существенных характеристик на основе математических законов и формул. Однако хорошо известно, что сам по себе геометризм с его точностью и строгостью построений еще не является гарантом достижения композиционной гармонии и той необходимой степени художественно- образной выразительности, которая требуется для создания эстетически совершенного произведения. Более того, работа над пластической организацией совокупности разнообразных геометрических фигур является с художественной точки зрения наиболее сложной и требующей весьма тонкого композиционного чувства и эстетического вкуса, поскольку каждый ее элемент обладает предельной самодостаточностью, завершенностью и автономностью, и абсолютно безразличен к воздействию на него столь же автономных, соседствующих с ним элементов. От дизайнера требуется значительное композиционное мастерство, чтобы вдохнуть в эту холодную и безразличную строгость тепло художественности и эстетической значимости.

Изначальное по природе своего логического построения безразличие геометрических фигур к своему окружению и в то же время предельная точность и убедительность (как своего рода "непререкаемость") со стороны чувственного восприятия этого построения таят в себе опасность именно с композиционной точки зрения. Это обусловлено тем, что ни одна из геометрических фигур не содержит в себе принципиального начала или причины закономерного перехода, превращения, преобразования в какую-либо иную фигуру, что вытекает из строгости математических определений этих фигур. Например, тот факт, что, изменяя величину радиуса при построении круга, мы можем получить эллипс, никак не свидетельствует о том, что круг имманентно (т.е. по свое внутренней качественной природе) содержит в себе принцип или закон образования эллипса. Очевидно, нарушение закономерности (т.е. закона меры) построения круга будет являться не чем иным, как отклонением, ошибкой, аномалией, но никак не самой закономерностью превращения круга в эллипс. У эллипсов свой закон и своя мера, в пределах которых они могут изменяться, не переставая находиться в классе данных геометрических фигур. Это относится ко всем геометрическим фигурам, формам и телам, поскольку сами они были порождены практической потребностью человека в четком разграничении всего многообразия материальных форм объективного мира за счет математически строгой фиксации законов их построения

Таким образом, говоря о сложности композиционно-пластической работы с геометрическими формами (телами, фигурами), целью которой является достижение визуальной целостности, сгармонированности и единого композиционного их движения в общей про-

странственной взаимосвязи, мы имеем в виду, что сами они (характером своего строения) никак не предопределяют, а значит, и не подсказывают художнику того, что должно быть вместе с ними включено в общую композиционную структуру и чем должна обеспечиваться их взаимная композиционно-пластическая связь. Эта особенность давала о себе знать уже в тех "муках творчества", которые испытывали студенты при работе с геометрическими фигурами в цикле графических работ, когда требовалось получить органически взаимосвязанную целостность элементов композиции за счет организации их силовых полей и силовых линий.

В цикле обьемно-пластических работ данный момент еще больше усложняется в связи с тем, что здесь существенно изменяется и дополняется новыми моментами сам принцип "работы" как силовых линий, так и силовых полей. Поскольку теперь работа ведется с реальной обьемно-пространственной формой, с преобразованием ее материально-физической основы, то композиционная активность силовых линий и полей становится тесно связанной с характером поверхности телесной формы и ее конструктивно-морфологическими связями. Это следует понимать как определенную форму *материализации силового поля,* что особенно существенно для геометрической пластики, требующей промежуточных, переходных элементов для обеспечения гармонизации композиционного строя как закономерного перехода от одного пластического мотива (геометрической формы) к другому. Это особые зоны пространства, участки сопряжения, взаимосвязи, взаимоперетекания элементов (в противовес их изначальному напряжению, противостоянию, противодействию) в общей структуре пластически-композиционной динамики организуемой целостности.

Игнорирование данного аспекта в композиционном построении визуальной целостности из геометризированных элементов приводит к жесткости, статичности, схематизму и "мертвенности" композиционного произведения и , как следствие, к потере общей эмоциональной активности его художественного воздействия на зрителя. В этом проявляется композиционная значимость гармонизирующей роли связей, та "скрытая гармония интервалов", или межэлемент - ных пространств, которая способна обеспечить *органическую монолитность* включаемых в композиционное произведение элементов.

В условиях выполнения учебных заданий, когда студенты имеют возможность свободно строить элементы и гибко оперировать ими для установления необходимых композиционных связей, это становится основной методической целью их работы. В реальной же практике дизайн-проектирования такая свобода ограничивается разнообразными функциональными, конструктивными, технологическими и т.п. требованиями к формообразованию. Именно в таких обстоятельствах от дизайнера потребуется максимум композиционного мастерства, чтобы справиться с задачей пластической гармонизации разнородного визуального материала, как правило, тяготеющего к геометризированным формам.

При обьяснении методических особенностей работы со *скульптурной пластикой* следует обратить внимание студентов на то, что в самом термине "скульптурная" явно подразумевается признак монолитности, слитности, сплоченности, органичности, непрерывности развития и движения формы, когда один ее элемент плавно пе-

реходит, перевоплощается в другой, являясь его естественным продолжением. Это мир форм со сложной кривизной формообразующих поверхностей, находящихся в состоянии непрерывной зрительной текучести в нескольких направлениях одновременно. В качестве наглядного примера скульптурной пластики может выступать пластика человеческого уха или самого тела человека, где элементы формы не имеют между собой отчетливых границ.

Если главную роль в композиционной организации геометрической пластики играли принципы и средства гармонизации размерных величин самих элементов и интервалов (масштабная, пропорциональная соразмерность, метро-ритмические отношения, включение дополнительных связующих элементов в виде материализованных силовых полей и т.п.) то в скульптурной - это прежде всего принципы естественно-закономерного *саморазвития пластического мотива*. Эти закономерности и принципы генетически заложены в самой органической природе формообразования элементов, в способности взаимопревращения одних форм в другие с материальной фиксацией последователеных фаз самого этого процесса, их взаимоперехода и взаимопревращения, где наглядно представлена причинная взаимообусловленность каждой последующей стадии пластического развития формы от предыдущей. Здесь понятие ритма трансформируется в чувственный образ *интенсивности темпа* морфологического развития объемной формы (быстро -медленно, напряженно-вяло, резко-плавно), "пульсирующей" динамики ее внутреннего движения. В качестве аналога этому движению могут быть взяты примеры развития музыкальной мелодии или джазовой импровизации музыкальной темы, которые также строятся по законам гармонии. Не случайно древние греки определяли красоту материальных форм, их пластическую гармонию как застывшую грацию, символически выражающую плодотворную простоту чистого движения, и сравнивали красоту форм с позами и движениями танцора.

С точки зрения активности воздействия на зрителя, оба рассмотренных вида пластики оказываются обращенными к двум различным типам восприятия человека: рациональному и эмоциональному. Геометрическая пластика строится и воспринимается как *визуальная констатация факта* закономерной связи элементов композиции, придавая этой взаимосвязи гармонизирующий характер и тем самым обеспечивая эстетическую значимость и художественную выразительность произведения в целом. Наиболее наглядной иллюстрацией сказанному могут служить содержание и методы применения известного еще в древности "правила золотого сечения". Скульптурная же пластика строится на основе *чувственного сопереживания* самого процесса становления и развития гармоничной формы, исходя из энергии внутренних импульсов ее естественно-органичного самодвижения. Из этого различия вытекает специфика ведения композиционно-творческого процесса в том или другом случае, а также существенные отличия не только используемых для этого методов и средств, но и требуемых от дизайнера соответствующих профессиональных способностей, навыков и умений.

Определенную трудность для понимания и практического освоения у студентов вызывает композиционная работа со *структурной пластикой*. Одной из причин этого является многозначность самого термина "структура" и его различное содержание в разных смысло-

вых контекстах. Поэтому при объяснении художественно-композиционного и методического смысла понятия структурной пластики педагог должен сделать основной акцент непосредственно на вопросах, которые связывают строение объекта с процессом его гармоничного формообразования с точки зрения целей и задач дизайна. При таком ракурсе рассмотрения легче добиться органичного включения содержания понятия структурной пластики в общую систему художественно-композционных методов и средств дизайнерского формообразования и избежать возможной путаницы в терминах "структура", "конструкция', "форма", которые в равной мере связываются с понятиями строения, расположения, порядка.

В отличие от достаточно распространенного понимания структуры как своеобразной "скелетной схемы" строения какой -либо системы, формальная композиция рассматривает структуру как один из существенных способов художественно-образной и композиционно-пластической организации *пространственно-развитого* объекта, визуального выражения его целостности и достижения гармоничного единства его элементов, строения, связей, отношений, функций. Пространственная развитость объекта является необходимым условием, при котором формально-композиционные принципы организации структурной пластики в полной мере могут выступать как главное системообразующее начало в процессе его формообразования. При этом следует подчеркнуть, что степень сложности и богатство индивидуальных характеристик основных элементов пространственно-развитого объекта могут определяться не только их принадлежностью к тому или иному виду пластики (геометрической, скульптурной или структурной), но и характером их внутрисистемных отношений (качественных и количественных), а также наличием дополнительных элементов, выполняющих роль конструктивных связующих между основными элементами. Важно также иметь в виду, что пространственная развитость объекта, как правило, сопряжена с пространственной расчлененностью, визуальной выделенностью и даже разобщенностью элементов как самостоятельных составляющих его общего строения. Поэтому в качестве равносущественных и равноправных с художественно-композиционной точки зрения здесь выступают участки (или зоны) пространства, включенные во внутреннюю сферу композиционно-пластической организации объекта как целостности. Включенность в общую структуру пространственно развитого объекта как материально наполненных элементов, так и "пустот" создает эффект "прозрачности", визуальной проницаемости, ажурности его строения в виде (условно говоря) объемной решетки, которая может обладать различной степенью "плотности", в зависимости от того, что в ней будет визуально доминировать- элементы или "пустоты".

Все вышесказанное о структуре пространственно развитого объекта указывает на сложность процесса его композиционной организации, поскольку разнокачественность составляющих такой объект элементов требует разнообразных принципов и средств для достижения их пластического единства, визуальной целостности и художественной выразительности. С точки зрения методики ведения композиционного процесса, структурная пластика должна пониматься как результат сгармонированности, согласованности, взаимосвязанности *различных пластических мотивов,* которые заключены в ха-

рактере строения составляющих объект элементов.

Действие принципов организации структурной пластики, беря свое начало от пластической моделировки поверхности материальных форм и наиболее активно проявляясь в развитых обьемно-пространственных структурах, достигает своего композиционно-выразительного предела на той границе, где сама материальная телесность формообразующих элементов как бы "дематериализуется", теряет свою значимость и "пальма первенства" переходит полностью к пространству, за которой действуют уже свои законы формально-композиционной организации, а материальности, вещественности отводится роль направляющей и организующей силы в "самоценной жизни" этого пространства. Это область, где начинают действовать принципы композиционно-пластической организации целых комплексов объектов и их ансамблей, существующих в едином (ограниченном или неограниченном) пространстве.

С точки зрения *методики* композиционно-пластического выхода из плоскости в пространство, следует иметь в виду, что сам процесс построения обьемно-пространственной композиции осуществляется как взаимопереход, взаимопроникновение объема и пространства друг в друга с изменением их композиционной значимости. В результате этого диалектического взаимодействия объема и пространства образуются три основные композиционные доминанты: а) пространство организованного объема; б) организованный объем в пространстве и в) объем организованного пространства. Их сочетание с тремя видами пластики (геометрической, скульптурной и структурной) и основными типами композиционных построений (фронтальным, объемным и объемно-пространственным) определяет разнообразие конкретных формально-композиционных задач по пластической организации в цикле объемно-пластических работ практического курса формальной композиции.

Процесс выхода из плоскости в пространство включает в себя не только композиционно-пластические преобразования, но и определенные технологические процедуры и приемы, позволяющие целенаправленно воздействовать на исходный материал, т.е. плоский лист бумаги, изменяя его физические свойства и внешние топологические характеристики. Такими физическими свойствами для бумаги являются : гибкость, жесткость, упругость, прочность, равнотолщинность, а также прямоугольность формата, композиционно-смысловая пассивность, зрительная равнозначность по всей поверхности, тонально-фактурная однородность и др. Здесь студенты наиболее явственно встречаются с условиями, которые начинают оказывать ощутимое сопротивление их творческой фантазии, настойчиво диктовать, активно навязывать свои "правила игры", проявлять свой "строптивый характер", и поэтому без умения "рассекретить" причины этого упорного сопротивления и подчинить их своему композиционному замыслу они не в состоянии будут получить желаемый результат. Овладение технологией формообразования объемно-пластических композиций из бумаги не сопряжено ни с какими особыми трудностями, однако требует определенных практических навыков в работе с бумагой, высокой исполнительской культуры и, что особенно важно, развитого чувства материала и умения прогнозировать его "поведение" при различных воздействиях на него.

В качестве основных технологических приемов формообразова-

ния используется надрез бумаги и ее сгиб по надрезу (причем надрез делается со стороны внешнего угла сгиба), а также прорез на всю толщину бумаги и ее отворот с плавной кривизной изгиба.

Согласно формулировке учебных задач, которые должны решить студенты при композиционной проработке темы выхода из плоскости в пространство, необходимо построить девять объемно-пластических композиций, формообразование которых должно осуществляться с учетом различных сочетаний трех основных факторов: вида пластики, типа пространства, технологии формообразования. Если все девять работ расположить в виде квадрата (три на три), то последовательное описание их содержания с точки зрения сочетания выше указанных факторов будет выглядеть так, как показано в таблице (см. стр. 228)

Студенты должны понять, что композиционная активность каждой работы будет зависеть от того, насколько в ее содержание заложена возможность выхода в пространство и как эта возможность может быть проявлена за счет остальных факторов композиционно-пластического формообразования. Исходя из этого, можно заключить, что наименьшая пространственная активность будет свойственна первой работе, а наибольшая — последней. В то же время будет наблюдаться сравнительное повышение общей композиционной активности работ, расположенных относительно друг друга по горизонтали, за счет их принадлежности к различным видам пластики, а по вертикали - к различным по композиционной активности типам пространства и , соответственно, в зависимости от разнообразия технологических приемов формообразования. При разработке эскизных вариантов необходимо требовать от студентов целенаправленного соблюдения меры данных соотношений композиционной и пространственной активности их учебных работ, поскольку методическая цель задания состоит не в построении пространственно-активной композиции вообще, безотносительно друг к другу, а именно последовательный выход из плоскости в пространство. Поэтому формообразующие факторы первых трех работ заданы таким образом, чтобы основная композиционная работа велась в направлении пластической организации поверхности исходного листа бумаги, а следующих трех работ - в направлении композиционно-пластической организации точного объема пространства, заданного параметрами исходного листа бумаги и соразмерной с его общей активностью высоты. Последние три - в направлении композиционно-пластической организации пространственно-развитого объема с визуально неограниченной пространственной активностью.

Для более эффективной работы студентов над заданием следует сделать несколько частных замечаний:

1. Учитывая сравнительно ограниченные возможности технологических приемов формообразования в первых трех работах, структурную пластику необходимо в них строит главным образом на столкновении, противопоставлении различных направлений движения композиционных элементов, их взаимном пересечении как самостоятельных пластических мотивов.

2. Второй ряд работ должен строиться таким образом, чтобы ни физически, ни композиционно не нарушалась граница внешнего контура листа бумаги.

3. Поскольку в третьем ряду работ должно доминировать тре-

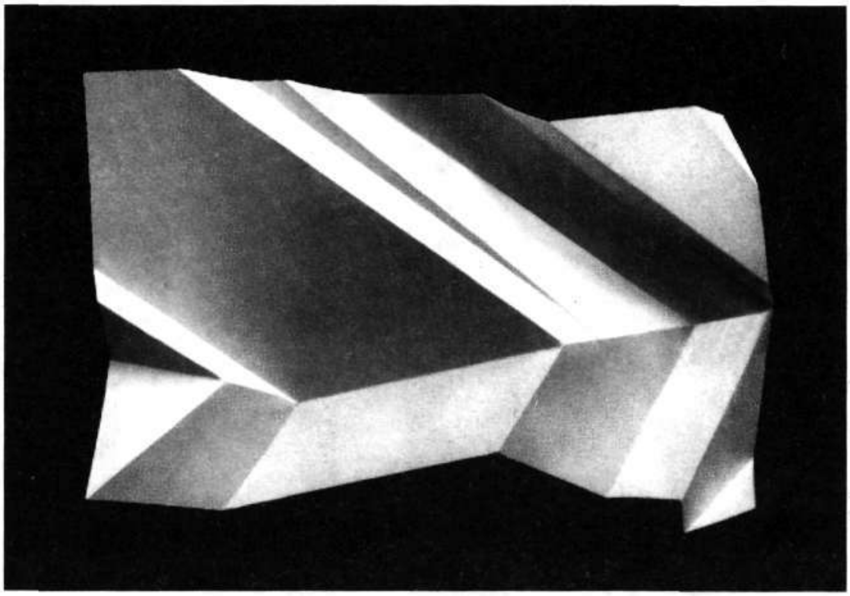
тье измерение, т.е. развитие объема в высоту, то композиционный поиск может быть начат с расположения листа бумаги вертикально по его короткой или длинной стороне, что позволяет с самого начала избежать его привычного восприятия как горизонтально расположенной плоскости.

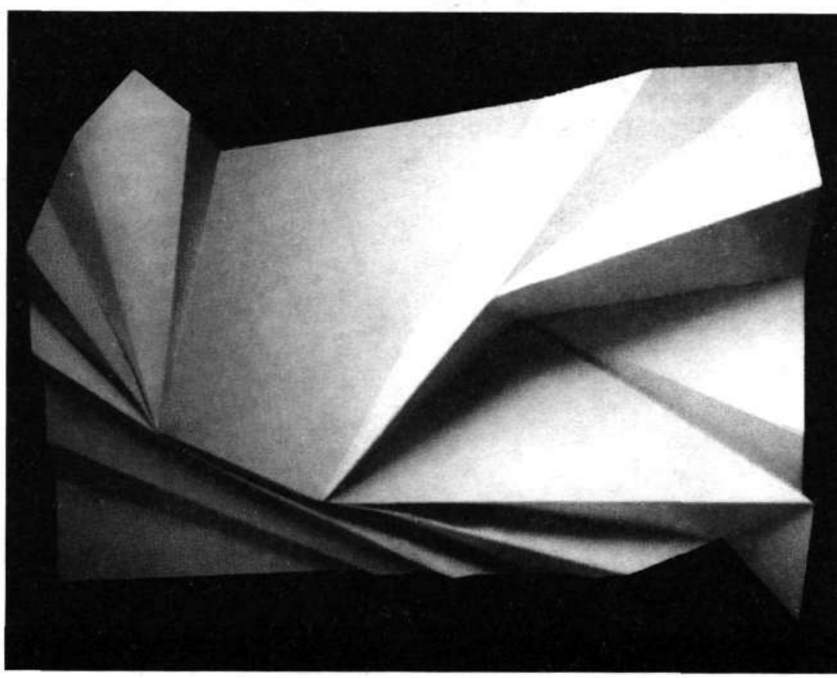
Таблица соотношения формообразующих факторов в построении композиций по выходу из плоскости в пространство

1. Геометрическая пластика. Замкнутое пространство. Надрез, сгиб.	2. Скульптурная пластика. Замкнутое пространство. Надрез, сгиб.	3. Структурная пластика. Замкнутое пространство. Надрез, сгиб.
4. Геометрическая пластика. Ограниченное пространство. Надрез, прорез, сгиб.	5. Скульптурная пластика. Ограниченное пространство. Надрез, прорез, сгиб.	6. Структурная пластика. Ограниченное пространство. Надрез, прорез, сгиб.
7. Геометрическая пластика. Неограниченное пространство. Надрез, прорез, сгиб, отворот.	8. Скульптурная пластика. Неограниченное пространство. Надрез, прорез, сгиб, отворот.	9. Структурная пластика. Неограниченное пространство. Надрез, прорез, сгиб, отворот.

Замкнутое пространство

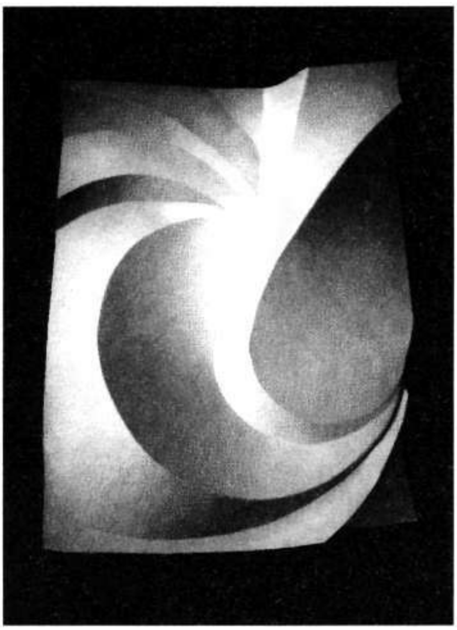
1. Геометрическая пластика. Надрез, сгиб.



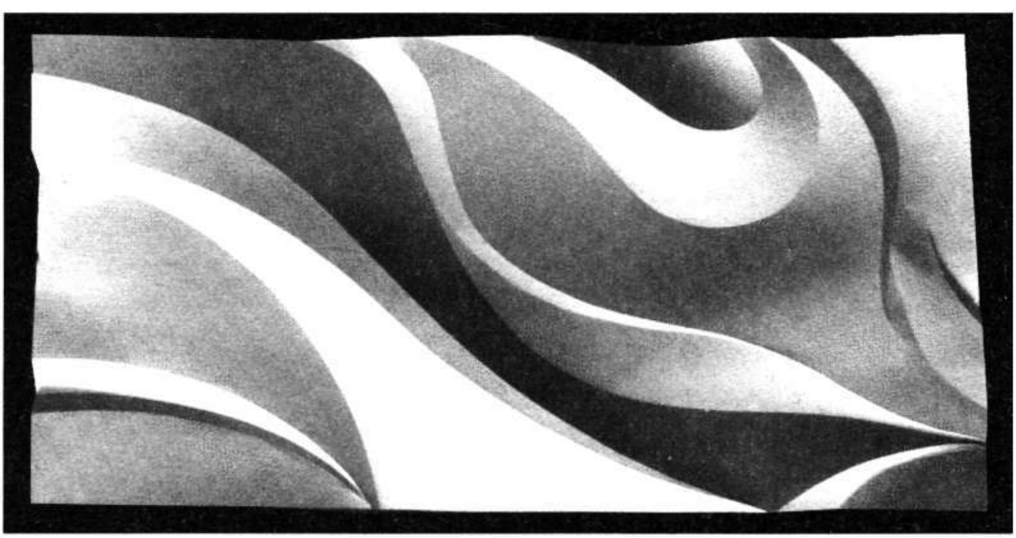


Замкнутое пространство

1. Скульптурная пластика. Надрез, сгиб.



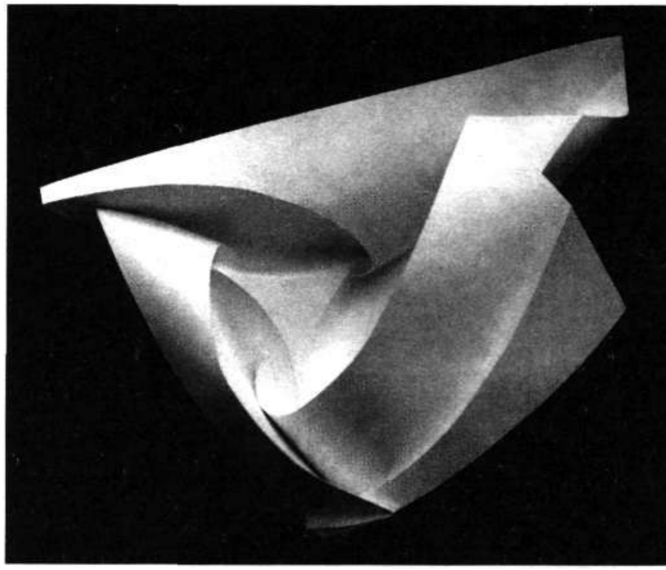






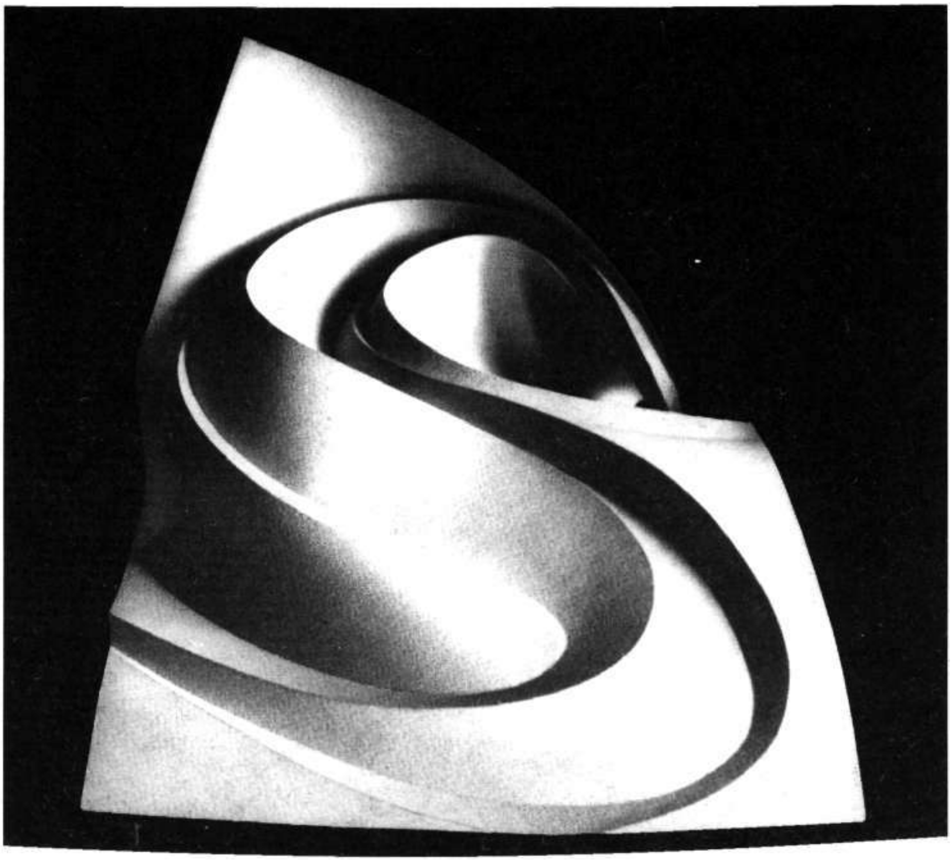
Замкнутое пространство

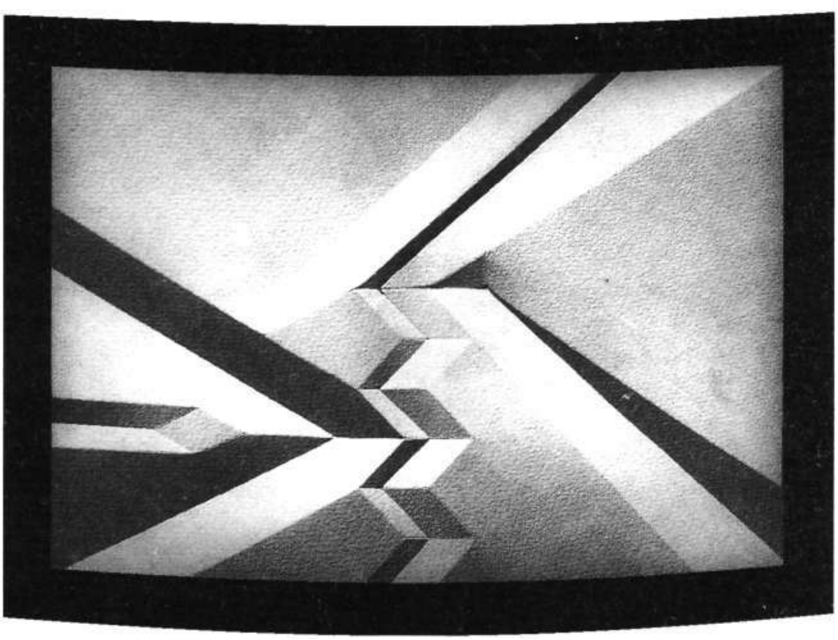
1. Структурная пластика. Надрез, сгиб.





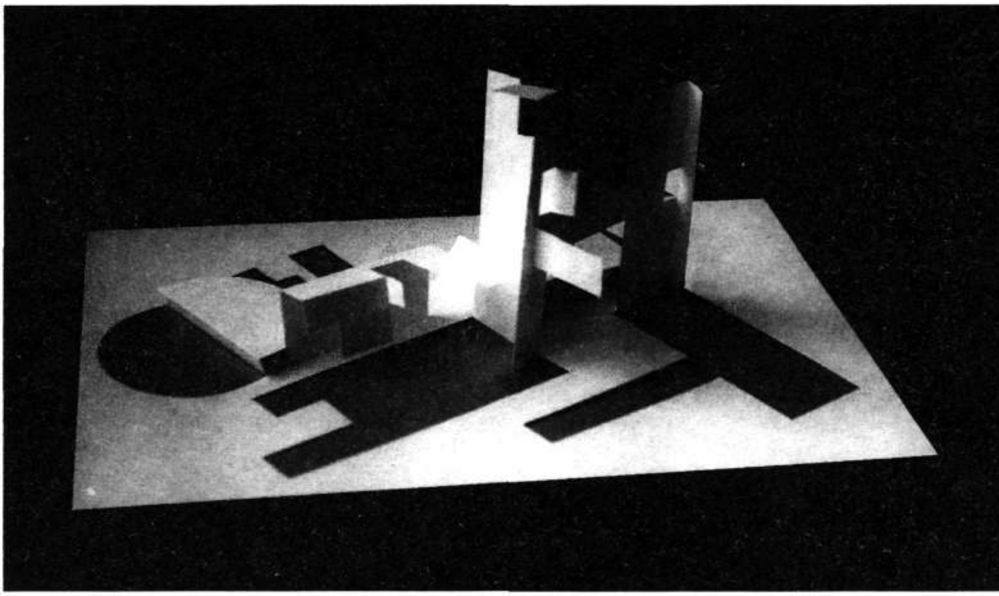
Выход из плоскости в пространство.

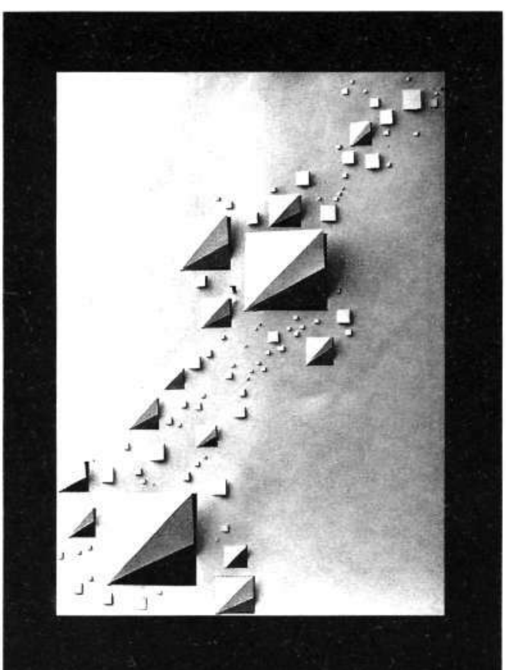


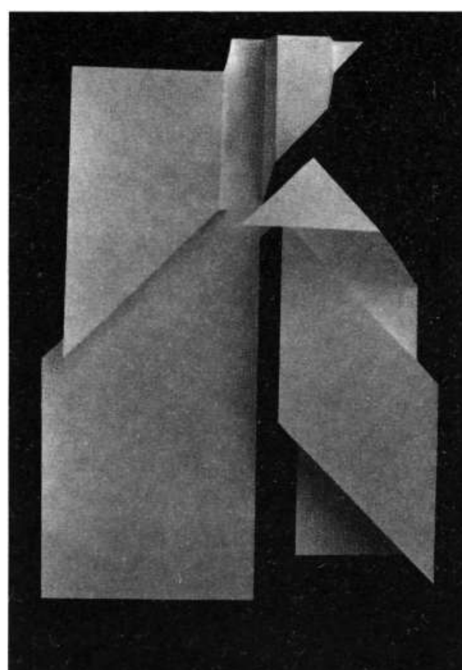


Ограниченное пространство

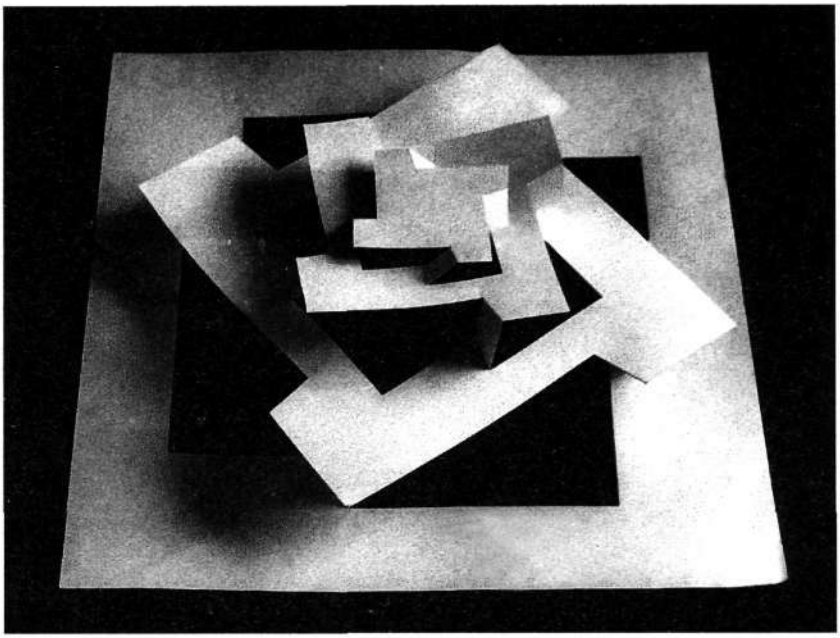
4. Геометрическая пластика. Надрез, прорез, сгиб.

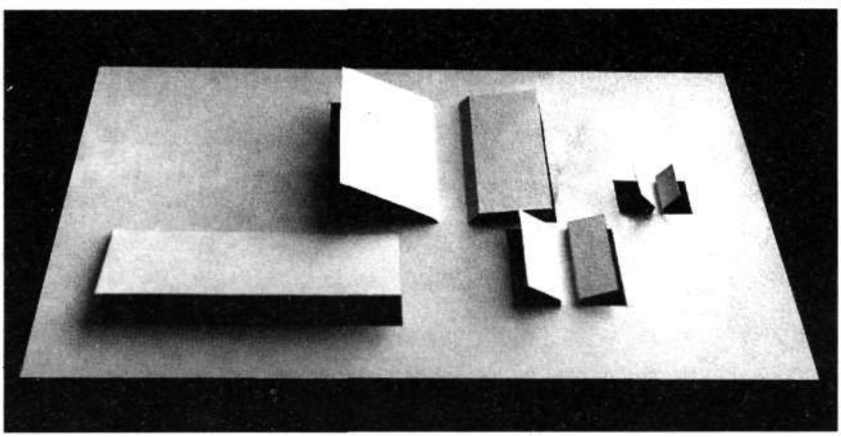


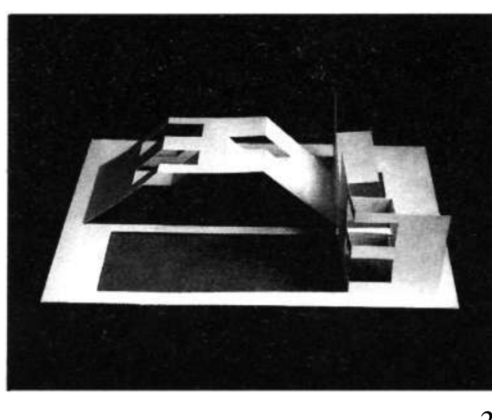




Выход из плоскости в пространство.

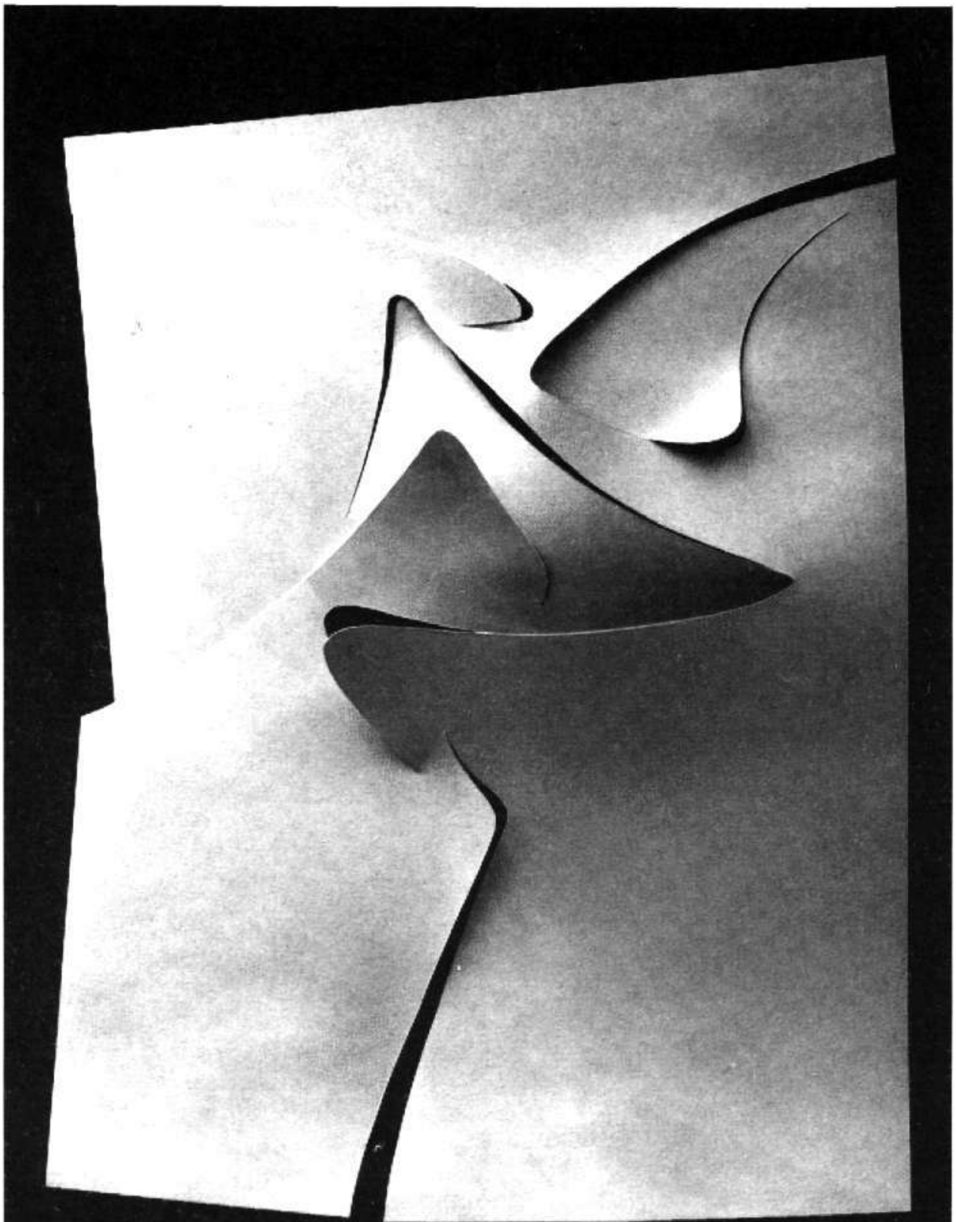




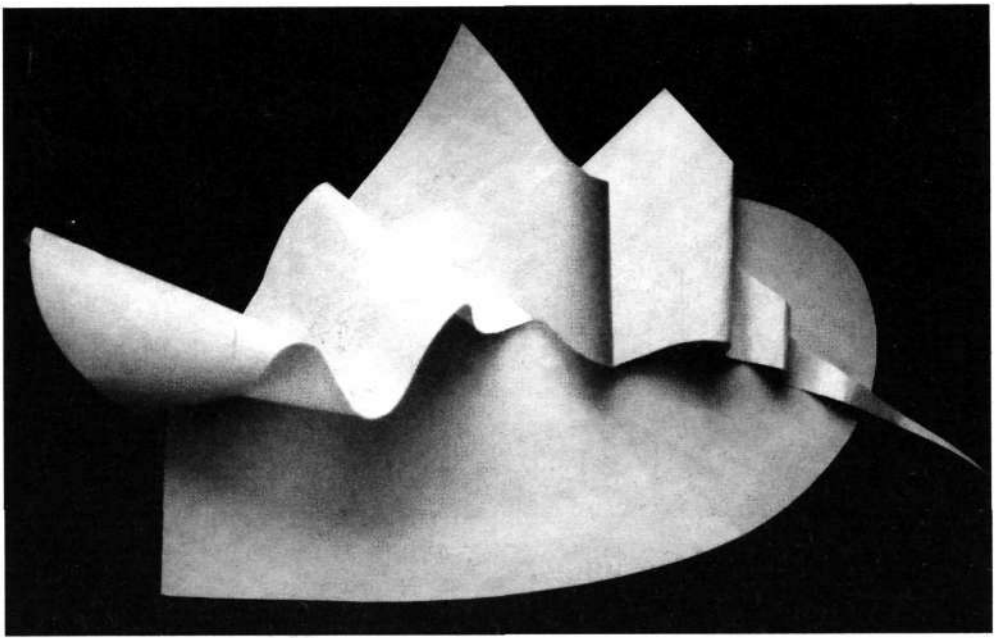


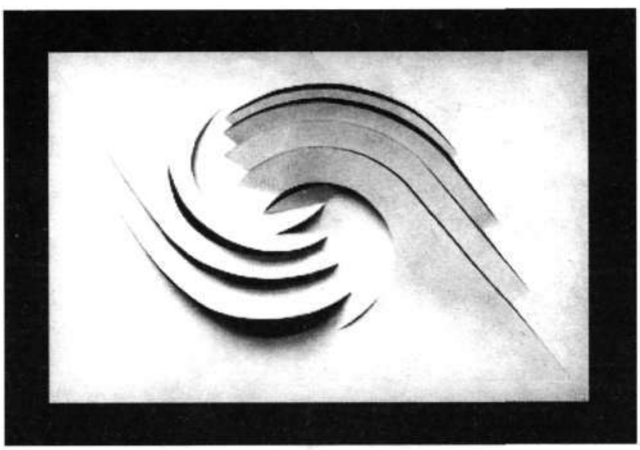
Ограниченное пространство

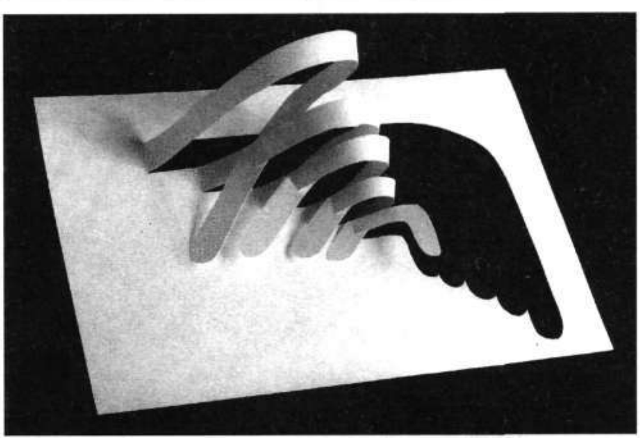
5. Скульптурная пластика.
Надрез, прорез, сгиб.

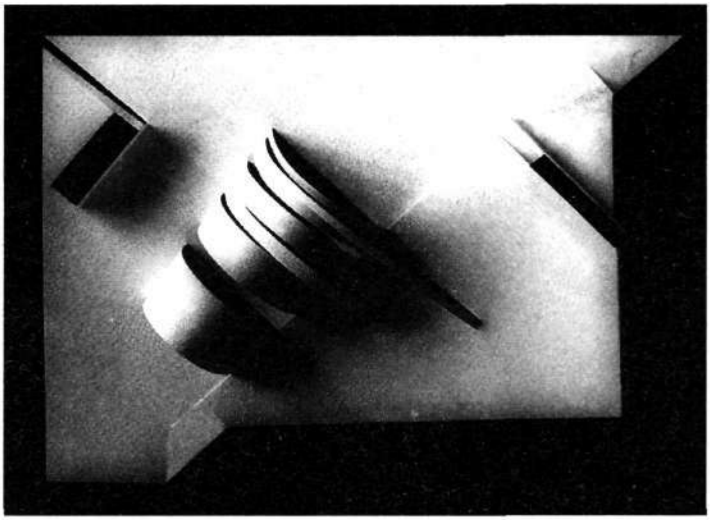


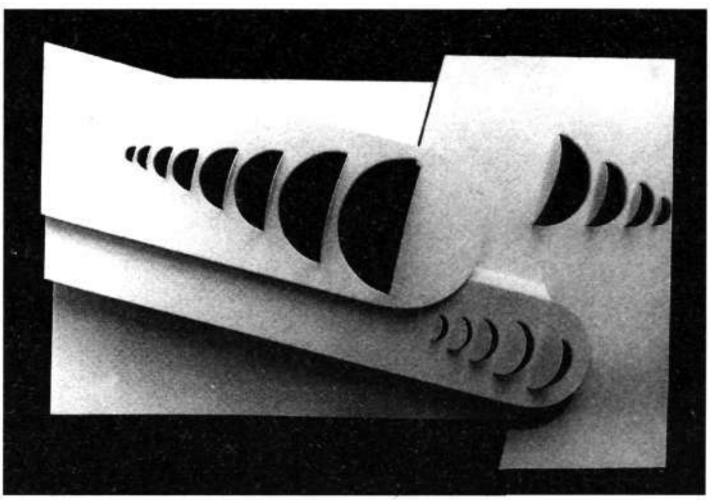
Выход из плоскости в пространство.

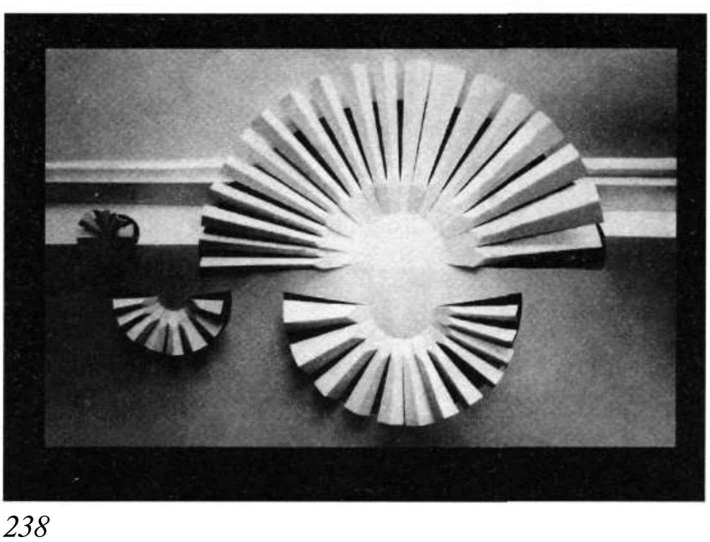






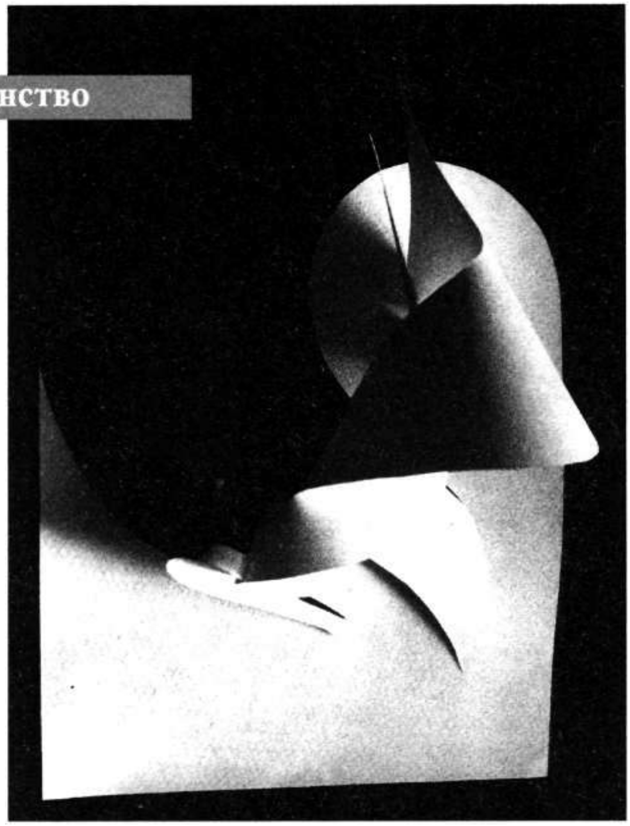


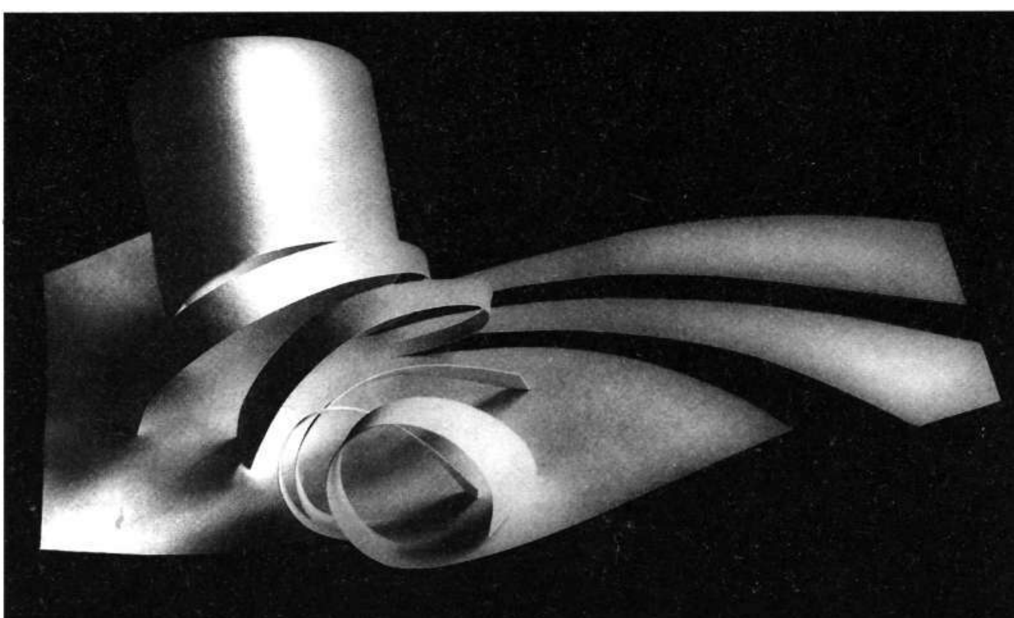


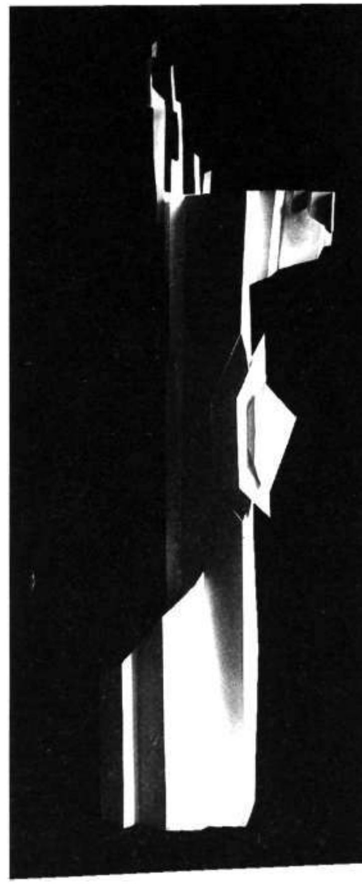


Ограниченное пространство

6.Структурная пластика. Надрез, прорез, сгиб.

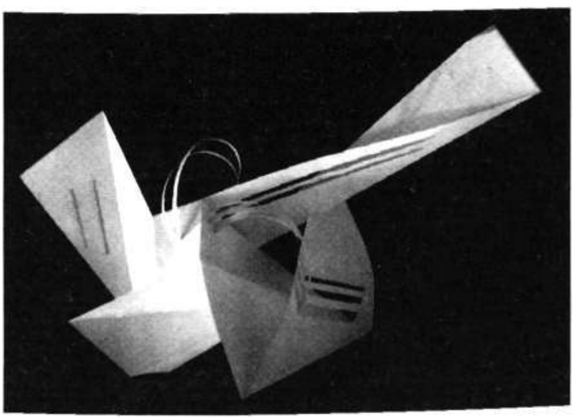


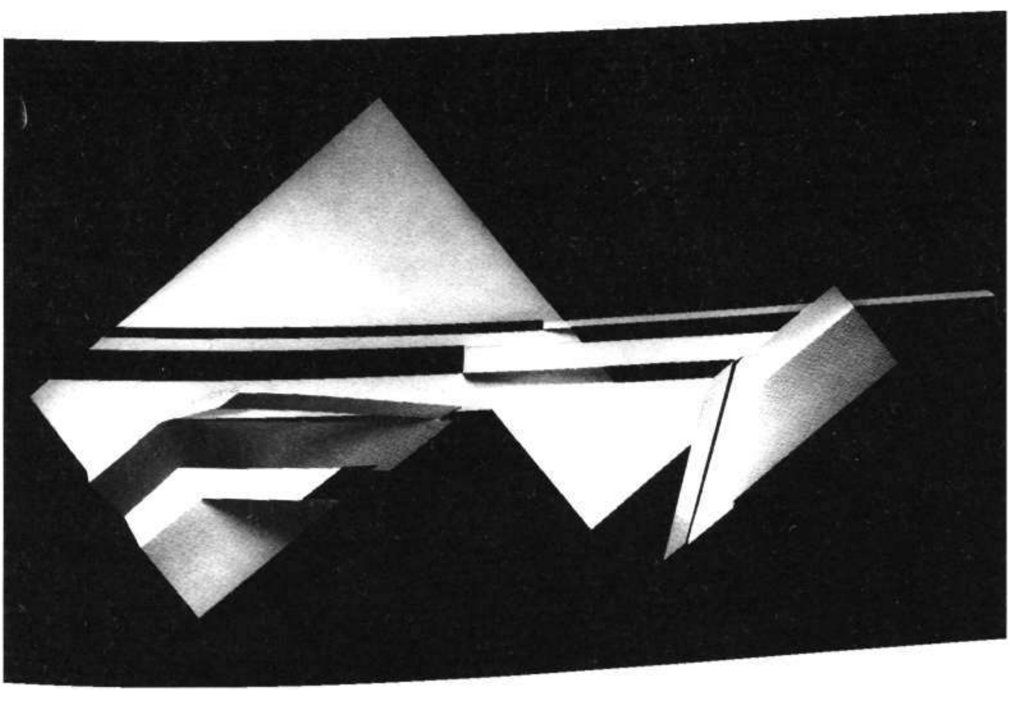


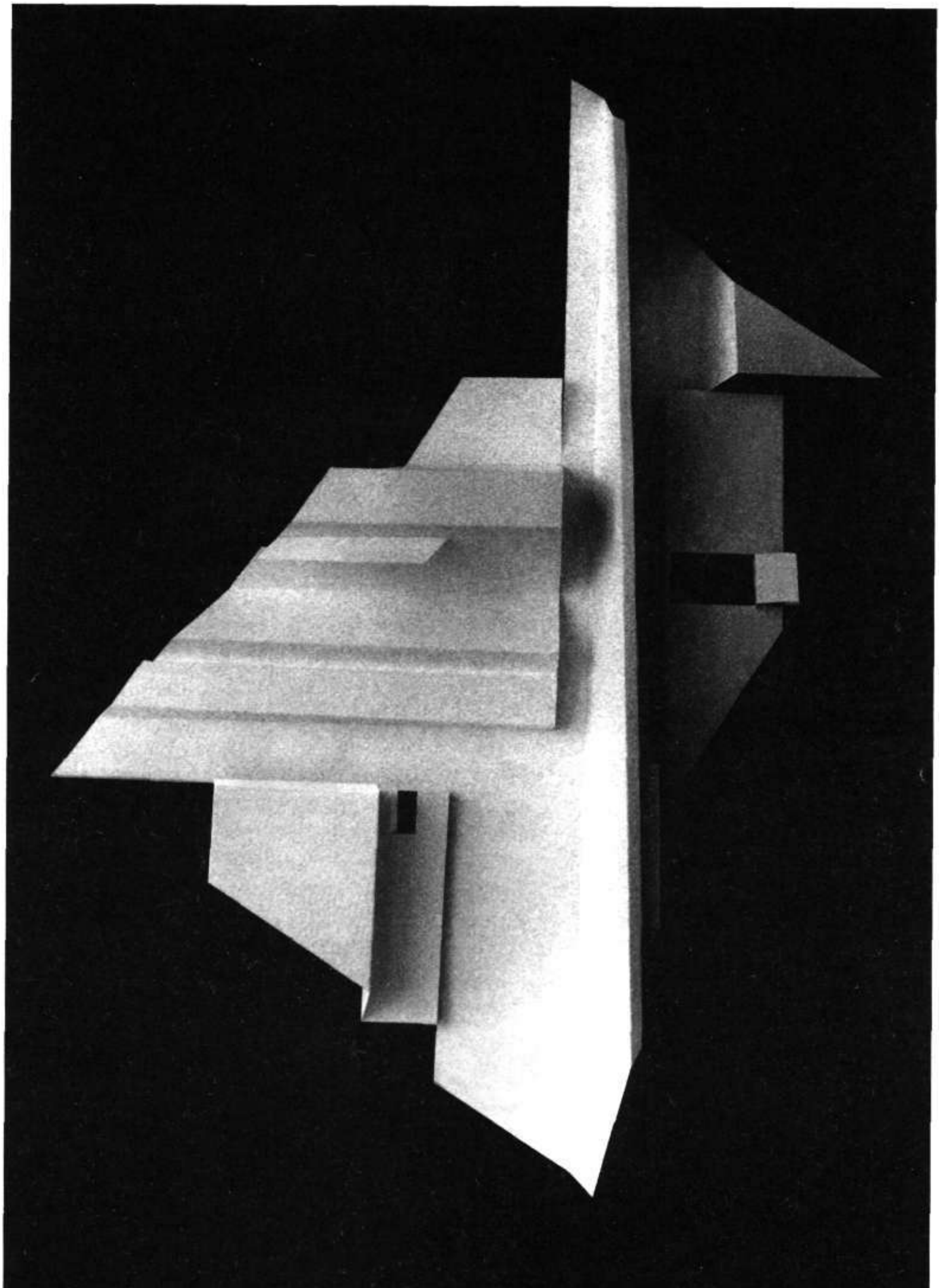


Неограниченное пространство

7. Геометрическая пластика.
Надрез, прорез, сгиб, отворот.







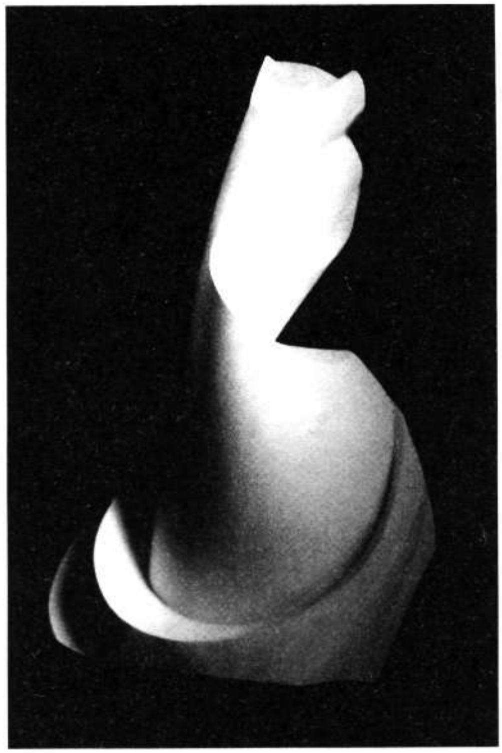
Неограниченное пространство

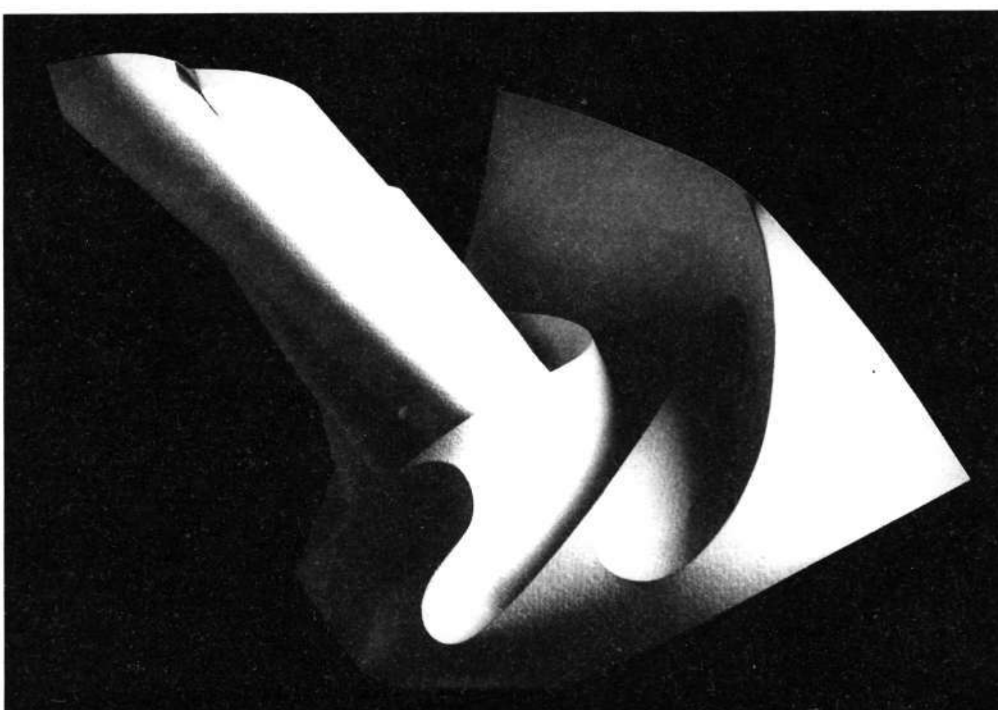
8. Скульптурная пластика. Надрез, прорез, сгиб, отворот.



Выход из плоскости в пространство.

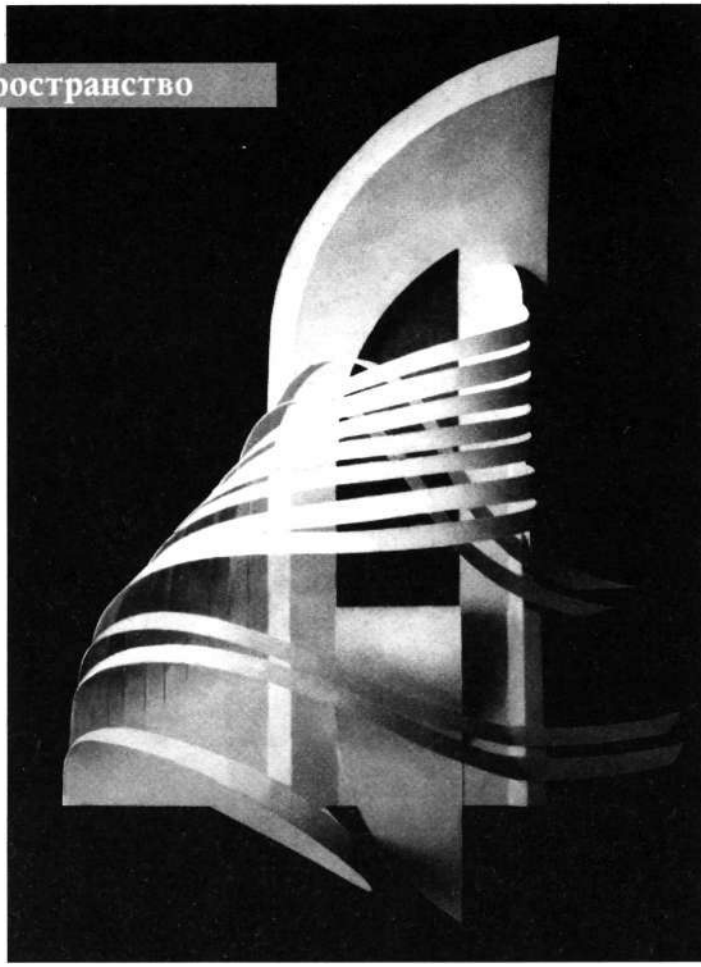


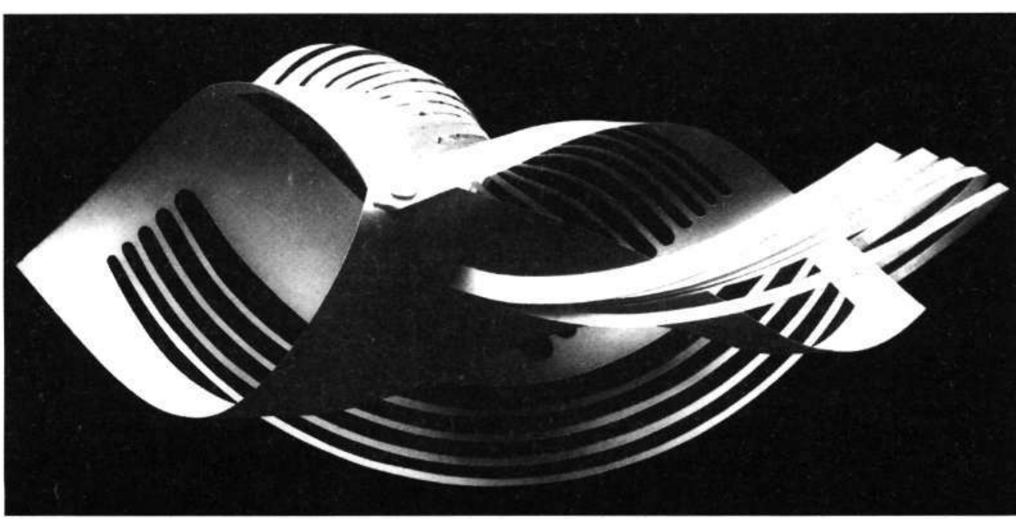


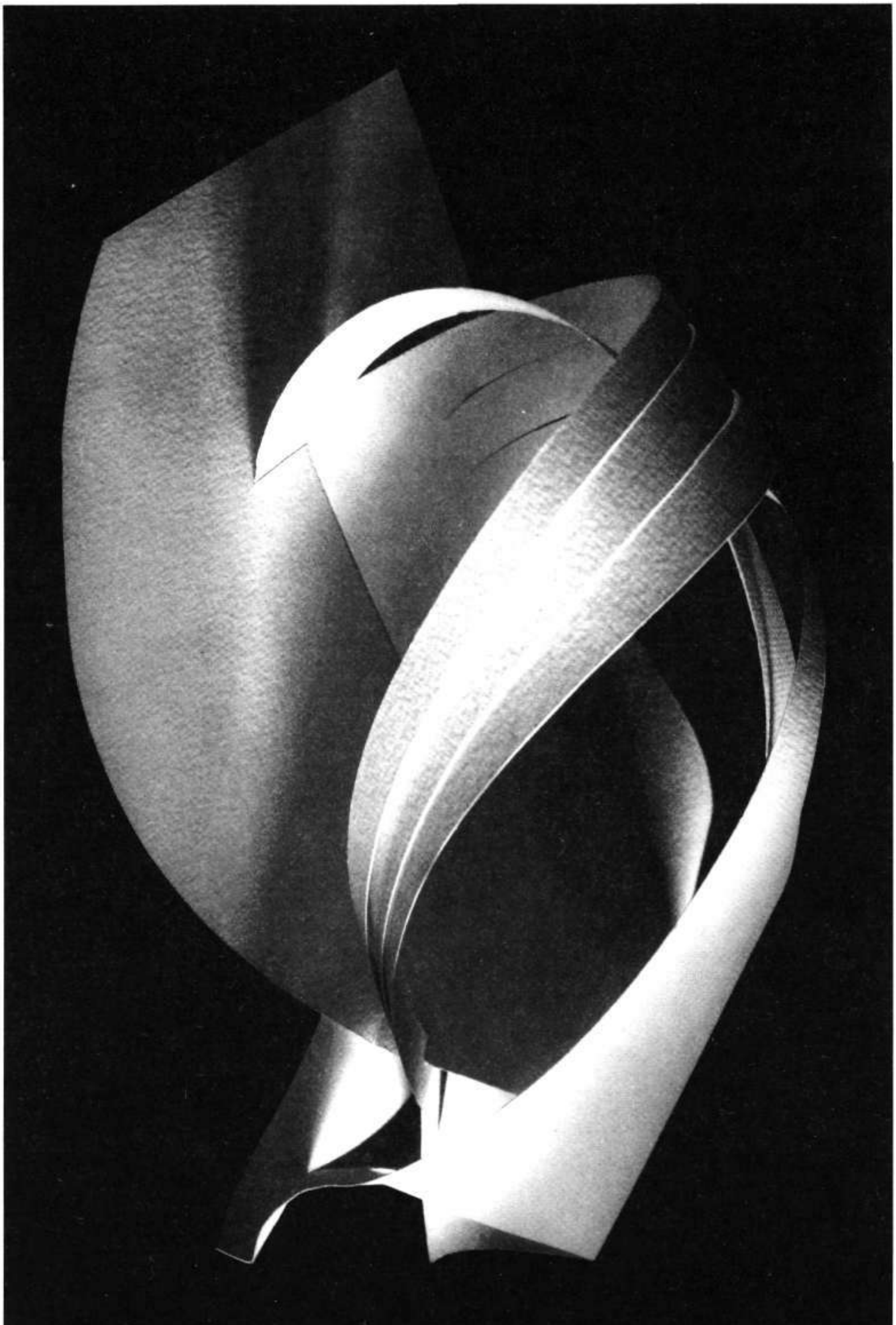


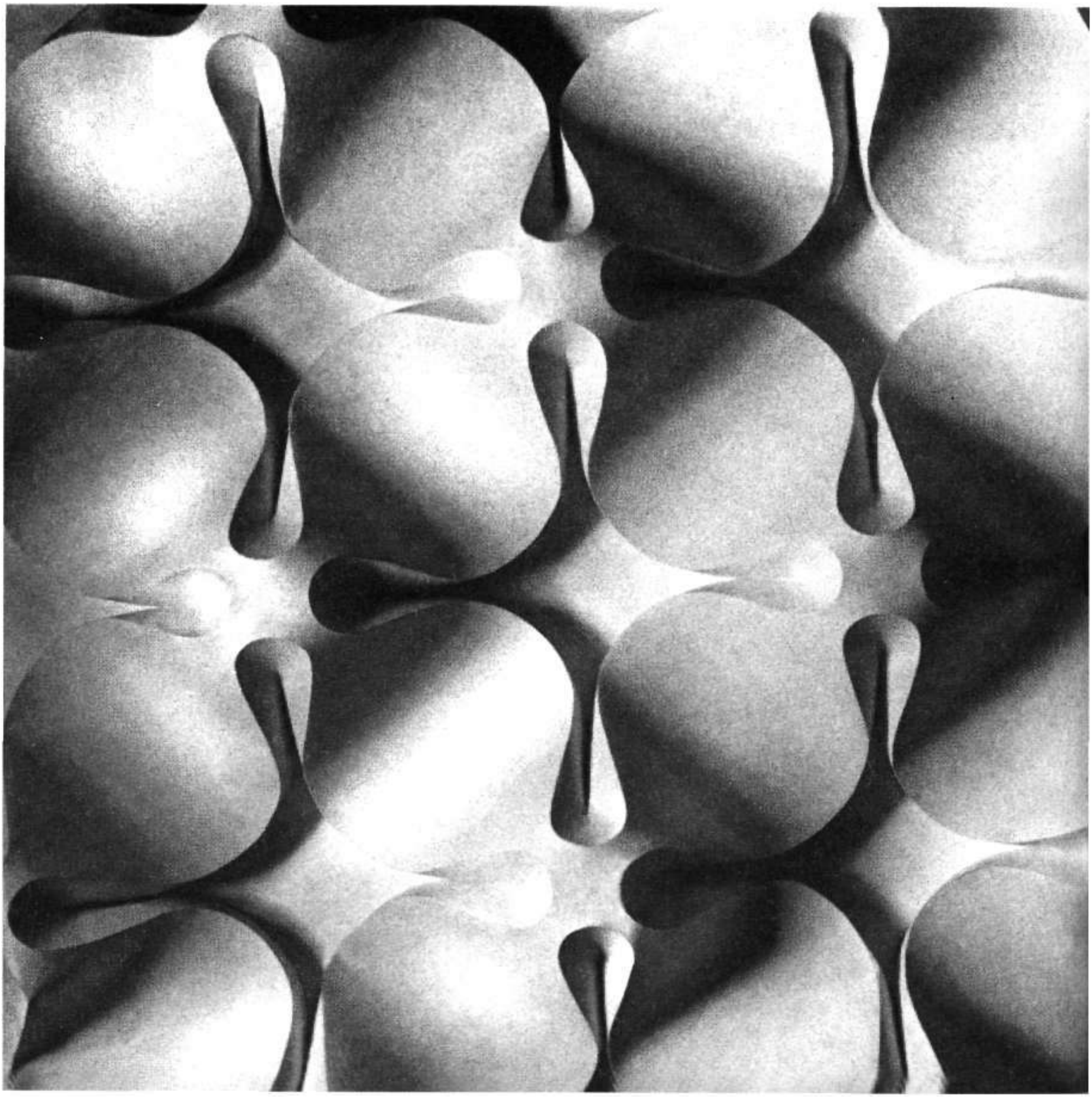
Неограниченное пространство

9. Структурная пластика. Надрез, прорез, сгиб, отворот.

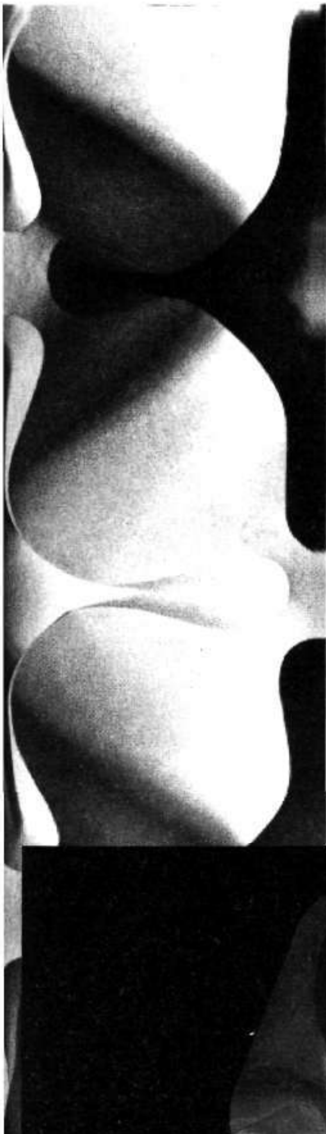








Тема 16
Трансформация плоскости в рельеф и замкнутый объем



Методическая цель

Приобретение практического навыка в композиционно-пластической моделировке сложной поверхности на основе принципа трансформации в условиях строго заданной технологии формообразования.

Учебная задача и содержание работы

Используя прямоугольный лист бумаги произвольного формата и прием надреза или сгиба в качестве технологии формообразования, построить:

а) две композиции в виде комбинаторно-модульного рельефа на основе формальных мотивов геометрической и скульптурной пластики;

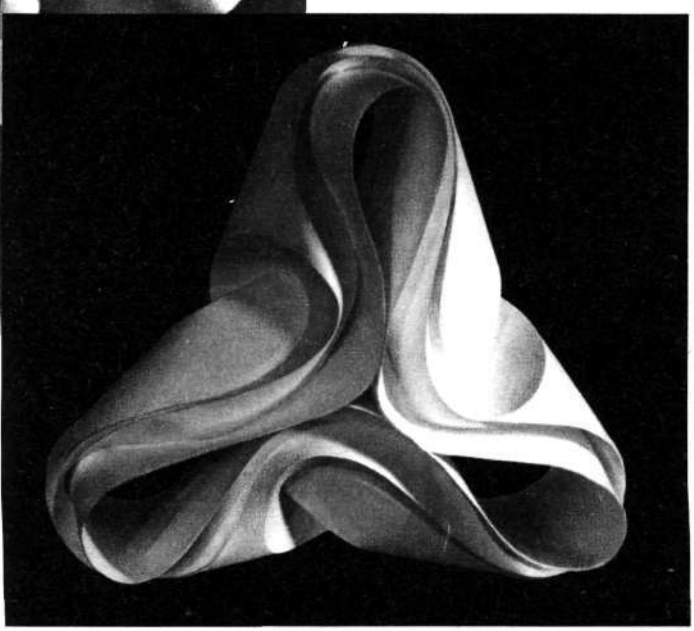
б) одну композицию в виде замкнутого объема с пластически сложной поверхностью.

Основные требования

1. В первых двух композициях комбинаторно-модульный элемент должен быть повторен в общей структуре произведения не менее трех раз по вертикали и трех раз по горизонтали.

2. Конструктивные свойства выбранной для работы бумаги (плотность, толщина, прочность и т.п.) должны соответствовать масштабу и морфологической сложности модульных элементов, а также общему размеру композиции.

3. При формировании замкнутого объема следует максимально использовать всю площадь листа бумаги, не оставляя пластически и композиционно пассивными значительные ее участки и не убирая их внутрь объема без технологической обоснованности формообразования.



4. Края бумаги на стыках при построении замкнутого объема соединяются с помощью клея, но "швы" при этом не должны восприниматься как самостоятельные пластические мотивы.

Состав работы

Две композиции с трансформацией плоскости в рельеф и одна — в замкнутый объем.

Тема 16

Методические пояснения

Объемно-пластические и пространственные преобразования плоского листа бумаги, осуществленные студентами при выполнении предыдущего задания, по своему значению для профессиональной подготовки дизайнеров выходят далеко за пределы лишь формально-композиционного упражнения. В связи с этим педагог, прежде чем приступить к объяснению нового задания, должен провести совместно со студентами детальный анализ полученных результатов.

Во-первых, необходимо наглядно показать студентам, что выполненные ими работы охватывают практически весь диапазон композиционно-выразительных возможностей принципа объемно-пластической организации в области фронтальной, объемной и объемно-пространственной композиции. Это позволяет результаты их композиционной работы рассматривать с позиций применимости приобретенного опыта к решению задач пластического формообразования при реальном проектировании искусственных систем различных классов.

Следует иметь в виду, что какие бы проектные задачи ни решал дизайнер, его творчество всегда будет связано с необходимостью поиска конкретной меры соотношения вида пластики с типом композиционного пространства. Причем, даже несмотря на то, что оба формообразующие фактора будут действовать в реальном проектировании совместно с комплексом иных разнообразных требований (социально-культурных, экономических, производственно-технологических и т.п.), их роль в построении композиционно активной, художественно выразительной и визуально целостной формы предмета или их стилистически единого комплекса всегда будет главной. Именно поэтому решение учебной задачи выхода из плоскости в пространство должно расцениваться как принципиальная основа для профессионально грамотного объемно-пластического формообразования в дизайне, несмотря на весьма формализованный характер ее образного выражения в полученных результатах. В последующих заданиях по объемно-пластическому циклу и других пропедевтических дисциплин эта основа должна получить дальнейшее развитие, конкретизацию и уточнение в соответствии с тремя уровнями понимания категории меры, на которых построена программа практического курса формальной композиции.

Во-вторых, преподаватель должен обратить внимание студентов на тесную, но не вполне очевидную для них связь между результатами первого задания объемно-пластического цикла и тремя фундаментальными факторами промышленного формообразования: материалом, конструкцией и технологией. В этой триаде центральное место по своей формообразующей значимости занимает технология, поскольку именно она позволяет наиболее активно влиять на целенаправленное изменение визуальных характеристик как материала, так и конструкции, позволяя тем самым в широких пределах варьировать композиционно-образную выраженность их разнообразных качеств, свойств и признаков. В связи с этим важно показать, что весьма скромные на первый взгляд возможности технологии формообразования бумаги (надрез, прорез, сгиб, отворот), с которыми познакомились студенты, на самом деле позволяют образно моделировать (а в некоторых случаях и имитиро-

вать) практически все основные виды промышленных технологий: литье, формовку, вытяжку, протяжку, штамповку, вырубку, гибку, фрезерование, точение, ковку и пр. Простота операций, малая трудоемкость, экономичность, доступность и значительная вариативность технических приемов работы с бумагой, а также ее практически неограниченные возможности объемно-пространственных преобразований (если добавить приемы вырезки и склейки) делают бумагу поистине незаменимым и идеальным материалом для развития у студентов-дизайнеров пространственного мышления и чувства пластической гармонии объемных форм, приобретения навыков проектно-прогностического подхода к композиционному формообразованию при решении учебных задач на первых этапах обучения. Универсальность технологии формообразования из бумаги как средства объемно-пластического и пространственного моделирования в системе дизайн-образования можно приравнять по ее потенциалу к универсальности использования возможностей техники работы карандашом для композиционно-графического моделирования многообразных явлений действительности в изобразительном искусстве. Главное — методически грамотно ставить конкретные задачи, чтобы в полной мере мог реализоваться формообразующий и учебно-воспитательный потенциал этой простейшей технологии.

И в-третьих, при овладении технологией формообразования из бумаги в практическом курсе формальной композиции закладываются также основы для решения учебных задач по макетированию, построению архитектонических композиций, поиску художественно-образных решений в объемно-пластической организации сложных предметных комплексов, осуществлению экспериментального формообразования на основе формально-композиционного моделирования новых видов материалов, технологии и т.п.

Уяснение студентами значимости отмеченных вопросов должно способствовать формированию у них системного видения всего процесса их профессиональной подготовки, осмыслению логических и функциональных связей всех важнейших составляющих их профессионального мастерства.

Установление такого рода взаимосвязей особенно важно при объяснении нового задания по теме трансформации плоскости в рельеф и замкнутый объем.

Без преувеличения можно сказать, что в дизайне, как виде предметно-преобразующей деятельности, трансформация является основным творческим методом работы дизайнера при художественно-композиционном и промышленном формообразовании, а также одним из главных принципов функционально-технической организации большинства искусственных систем. Учитывая важность и многозначность термина "трансформация" в деятельности дизайнера, необходимо раскрыть его содержание как в широком (общем) так и узком (специальном) смысле слова.

В широком смысле трансформация означает процесс изменения, преобразования, превращения чего-либо из одной формы или стадии существования в другую, обладающую качественно новыми характеристиками. Если сравнить данное понятие с понятием "метаморфоза", то при общем их смысловом сходстве необходимо отметить прежде всего динамический, процессуальный аспект трансформации как непосредственно протекающего преобразующего действия, имеющего обратимый и визуально наблюдаемый характер. Свойство обратимости здесь-

является принципиально важным, позволяющим не только констатировать тот факт, что данная форма произошла в результате видоизменения иной, предыдущей формы существования некоторой материальной системы (как, например, в процессе превращения, метаморфозы гусеницы в бабочку), но и использовать процесс взаимоперехода различных фаз существования системы в качества принципа ее формообразования с целью получения различных художественно-композиционных и функциональных эффектов. В этом заключается методологическая эффективность использования закономерностей трансформации в формообразующей деятельности дизайнера, что, в конечном счете, дает основание трактовать последнюю именно как преобразующую по своей сути, по механизмам ее практического осуществления.

И этом смысле весь курс формальной композиции можно интерпретировать как систему специальных принципов и средств трансформации (т.е. преобразования, превращения, перевоплощения) проектно-содержательной информации из понятийно-логической и эмоционально-чувственной формы существования в целостную, гармонично организованную, эстетически значимую визуально воспринимаемую предметную форму. При этом сама методическая формула: осознать — прочувствовать — выразить (организовать) воплощает процедуры преобразования материального в идеальное (осознать, прочувствовать) и идеального в материальное (выразить, организовать), пронизывающего собой всю творческую деятельность дизайнера. Таким образом трансформация, понимаемая в общем смысле слова как метод творческого мышления, проектной и формообразующей деятельности дизайнера, органично включает в свой методологический потенциал все ранее проработанные в курсе формальной композиции принципы художественно-композиционной организации и выразительности: формализации, переноса и совмещения свойств, группировки и соподчинения элементов, взаимосоответствия качественной и количественной меры, комбинаторики, формально-образной выразительности и структурной целостности и т.п. Все они использовались в работе студентов с целью преобразования определенного содержательного материала в композиционно-выразительную форму и по своей операциональной сути являются модификациями трансформации как общего метода профессиональной деятельности дизайнера. Однако следует отметить, что в отличие от формально-графических работ в объемно-пластическом цикле трансформация приобретает принципиально новую смысловую нагрузку. И это закономерно, поскольку практическое освоение тематики объемно-пластического цикла должно методически приблизить студентов к решению задач учебного проектирования с конкретной предметной тематикой, где трансформация выступает уже не только как общий метод, но и приобретает значение узкоспециального принципа структурной и функциональной организации предметной формы.

Для уяснения этого значения трансформации необходимо обратиться к конкретным примерам из проектной практики. Не только практика дизайна, но и инженерного и архитектурного проектирования изобилуют примерами, где в основу принципа действия той или иной системы положен процесс ее внутренних превращений, преобразований. Складной велосипед, диван-кровать, детский конструктор, кухонный комбайн, термометр, надувной павильон, разводной мост — все это создано и функционирует на основе принципа трансформации. Ряд таких примеров может быть неизмеримо расширен, но все они будут так или

иначе связаны с семью основными видами трансформации: материала, морфологии, формы, конструкции, структуры, функции, системы.

Весьма существенным в определении трансформации как принципа организации искусственной системы является то, что данный принцип обусловливает такое ее строение, которое предполагает две (и более) взаимопревращаемых формы ее существования и функционирования. При этом процесс взаимопревращения осуществляется за счет различных внутренних преобразований. Эта реальная физическая обратимость взаимопревращений различных форм (стадий) существования системы и отличает принцип трансформации от метода трансформации, с которым студенты ознакомились при выполнении цикла формально-графических работ. Но там были представлены лишь конечные фазы преобразованной формы в виде вариантов решения той или иной учебной задачи, а процесс непосредственных преобразований мог быть логически восстановлен только на основе сравнительного анализа полученных результатов и обнаружения между ними закономерных гармонических взаимосвязей. Теперь же, когда речь идет о трансформации как принципе организации предметной формы, основной методический акцент должен быть сделан непосредственно на процесс преобразований, на конкретный способ его реализации.

Таким образом, в узком, специальном смысле слова трансформация-это процесс функционального превращения предметной формы, ее движение через пространство качественно фиксированных различных состояний или стадий (видов, фаз, ступеней) существования. Такое понимание трансформации может быть подкреплено дословным переводом данного термина с латыни, где trans означает сквозь, через, движение через какое-либо пространство, пересечение его, а formatio — образование, вид, определенная ступень, стадия развития чего-либо. Однако при рассмотрении трансформации с методической точки зрения именно как принципа организации, который может быть использован в различных модифицированных видах, в высшей степени важно, чтобы студенты усвоили главное и наиболее существенное для их профессиональной деятельности — функциональную значимость и взаимозависимость в организации предмета как процессов его преобразования, так и качественно фиксированных, взаимообратимых форм существования предмета как целостного материального образования.

Прежде чем приступать к объяснению методики работы над заданием, педагог должен разъяснить студентам, что полнота воплощения названных выше видов трансформации в композиционном произведении, выполненном по прорабатываемой теме, обязательно будет отличаться значительной степенью условности. Последняя определяется тем, что в курсе формальной композиции мы вынуждены ограничиваться лишь целями художественно-композиционного формообразования, в котором явно не представлены в полном объеме и их истинном предметном значении такие ключевые для дизайна понятия, как "конструкция" и "функция". Точнее говоря, они здесь также присутствуют, но в предельно формализованном, трансформированном виде, и поэтому педагогу следует постоянно обращать внимание студентов на то, в чем конкретно они проявляются и как влияют на реализацию общего композиционного замысла. Кроме этого, совместное использование в работе над заданием метода и принципа трансформации требует учета не только их принципиального различия, но и взаимозависимости, конкретного установления между ними взаимосоответствия и соразмернос-

ти. Дело в том, что, выступая в качестве метода или принципа организации, трансформация осуществляется и в том и в другом случае как реализация ее модифицированных видов, т.е. способ трансформации непосредственно зависит от того, на что он конкретно направлен, на какую составляющую предметного содержания —материал, конструкцию, функцию и т.д. Вместе с тем ни один из видов трансформации как принцип организации не может использоваться изолированно от остальных, поскольку любые преобразования носят объективно системный характер и в той или иной мере затрагивают все основные составляющие предметного содержания организуемой системы. Более того, целенаправленное изменение (преобразование) какой-либо из составляющих не просто механически влечет за собой изменение остальных, а именно только за счет их изменения и может быть практически реализовано. Иными словами, здесь налицо процесс взаимоперехода и взаимопревращения не только самих видов трансформации, но и цели, метода и средства. Например, трансформация функции как цель проектных преобразований предмета может быть осуществлена только при изменении конструктивных связей между элементами и придании им новой формы, а также при замене материала и технологических способов его обработки. Если, например, целью проектных преобразований является трансформация конструкции, то и изменение функциональных связей, и изменение формы и т.п. будет выступать в качестве средства достижения поставленной цели.

Несмотря на то, что эти примеры взяты из области предметного (т.е. функционально-технического) формообразования, где, как правило, доминирующую роль играет функция (рабочая, потребительская, производственная, социально-культурная и т.п.), они справедливы и для художественно-композиционного формообразования, поскольку, являясь образно-выразительной моделью содержания первого, оно заключает в себе специфическую доминанту — эстетическую функцию и реализуется она за счет тех же самых составляющих, хотя и представленных в формализованном виде. Для того, чтобы практически промоделировать на формально-композиционном уровне все главные методические процедуры, связанные с использованием принципа трансформации и, таким образом освоить его формообразующий потенциал как одной из важнейших составляющих пропедевтических основ дизайна, как раз и служит задание по трансформации плоскости в рельеф и замкнутый объем.

Специальный смысл трансформации как принципа организации в данном задании должен найти практическое воплощение на нескольких содержательных уровнях решения поставленной учебной задачи. Первый уровень связан с требованием взаимообратимости плоскости и рельефа, т.е. полученный рельеф должен легко превращаться в исходную плоскость и вновь возвращаться в композиционно активное, пластически развитое состояние. В соответствии с этим требованием в работе нельзя использовать приемы прореза, выреза и склейки исходного листа бумаги прямоугольного формата. Здесь принцип трансформации воплощается (в соответствии со своим определением) в художественно-композиционной организации произведения в виде смены двух состояний, двух форм его существования (плоскость — рельеф), связанных между собой процессом пространственного движения. Если бы задание не содержало в себе требования взаимообратимости плоскости и рельефа, а также указанных технологических ограничений, то требуемый рельеф можно было бы построить, например, за счет выклеивания его из бумаги в технике папье-маше или каким-либо иным способом. А это значит, что главная методическая

цель задания —освоение принципа трансформации, не могла бы быть достигнута. Ведь одно дело — склеить, например, пирамиду из отдельно выкроенных фрагментов и совсем другое — получить данную объемную форму из цельного прямоугольного листа бумаги.

Второй уровень воплощения принципа трансформации связан с тем, что по условиям задания требуется построить именно комбинаторно-модульный рельеф, а не какой-либо иной. Учебно-методический смысл данного требования заключается в том, чтобы направить творческий поиск студентов по пути сознательного прогнозирования пластического развития формы элементов рельефной поверхности. Ее структура должна восприниматься как строго регулярное повторение абсолютно тождественных между собой модульных элементов с четкой конфигурацией и легко определяемым пластическим мотивом их внутреннего строения. Модульный характер построения элементов и комбинаторность их пространственного расположения в общем композиционном пространстве предполагают, стимулируют такое ведение композиционно-творческого процесса, при котором именно принцип трансформации способен выполнить роль организующего начала в обеспечении повторяемости элемента по вертикали и горизонтали, как бы циклического его возвращения к самому себе.

Практика работы со студентами в соответствии с данным условием показывает не только то, что от них требуются большая активность и напряжение творческих сил, но также и то, что только благодаря ему задание достигает наибольшего учебно-воспитательного эффекта в практическом освоении принципа трансформации. Поэтому любые попытки игнорировать это требование при проработке темы трансформации и ограничиваться построением простейших пластических структур (волнообразных, ступенчатых, центричных), а также хотя и более сложных, но не связанных с принципами комбинаторно-модульной организации приводят не только к более бедным художественно-композиционным решениям, но, что наиболее существенно, не позволяют студентам в полной мере уяснить саму суть трансформации как специфического принципа организации и реализовать его формообразующий потенциал на уровне пропедевтических основ дизайна в практическом курсе формальной композиции.

Третий уровень реализации формообразующих возможностей принципа трансформации связан в данном задании с требованием построить два композиционных произведения, используя при разработке комбинаторно-модульного элемента мотивы геометрической и скульптурной пластики. Необходимость включения этого требования в формулировку задания диктуется тем, что (как уже отмечалось) закономерности развития геометрической и скульптурной пластики существенно отличаются друг от друга. Эти отличия привносят в творческий процесс поиска решения поставленной задачи принципиально новые методические аспекты. Прежде всего это касается особенностей самих процессов прогнозирования и управления, осуществляемых при построении и развитии элементов композиционного произведения с качественно различными пластическими характеристиками, а также применения различных способов образной интерпретации общего пластического мотива при преобразовании листа бумаги.

Все эти разъяснения должны помочь студентам глубже понять смысл выполняемой ими работы, уйти от стереотипных решений, механического заимствования уже существующих вариантов ответа на поставленную учебную задачу и приобрести опыт творческого применения прин-

ципа трансформации в художественно-композиционном формообразовании.

Что касается второй части задания — трансформации плоскости в замкнутый объем, то она требует дополнительных методических разъяснений. Дело в том, что здесь принцип трансформации должен проявиться "на пределе" формально-композиционного выражения возможности качественного преобразования прямоугольного листа бумаги из композиционно нейтральной плоскости в замкнутую трехмерную форму. С композиционной точки зрения, эта форма может быть симметричной или ассиметричной, со скульптурной, геометрической или смешанной пластикой, обладать различной степенью морфологической сложности, компактной или пространственно-развитой. Главное — получить в итоге оригинальное по замыслу, стилистически цельное, пластически гармоничное и художественно выразительное композиционное произведение, воспринимаемое как монолитный, материально наполненный объем. В процессе работы следует учитывать требование взаимообратимости плоскости и объемной формы, а также технологические ограничения, аналогичные рассмотренным в первой части задания.

Следует подчеркнуть, что успешное усвоение студентами темы трансформации и качественное выполнение практических работ, отвечающих всем вышеизложенным требованиям, условиям и ограничениям, в большой степени зависит от четкого соблюдения последовательности методических этапов проводимой работы. Начинать ее нужно с серии экспериментально-исследовательских процедур, опирающихся на прием (или метод) так называемой "свободной деформации" листа бумаги. Для этого больше всего подходит тонкая и достаточно мягкая бумага типа писчей или газетной. Смысл данного приема состоит в том, чтобы, медленно воздействуя на бумагу руками в различных направлениях (сминая, скручивая, сдвигая и т.п.) и в различных исходных состояниях (плоская, свернутая в кулек или трубку, пропущенная сквозь пальцы "змейкой", сложенная гармошкой, веером, спиралью, латинской буквой "S" и т.п.), внимательно пронаблюдать и изучить ее "поведение", реакцию и те формально-пластические мотивы, которые "стихийно" образуются в результате разнообразных силовых воздействий на нее. На этом этапе от студентов требуются изобретательность, творческое воображение и тонкая наблюдательность, чтобы "расшифровать тайный смысл" полученных пластических узоров и спрогнозировать потенциальную возможность их использования в качестве основы построения комбинаторно-модульного элемента. Наиболее оригинальные и перспективные с точки зрения решаемой задачи узоры фиксируются в виде графической прорисовки основных формообразующих линий и их комбинаций. Эти зарисовки выполняют роль своего рода "натурного" материала, используемого в последующей работе. Для графической прорисовки применяются сплошные (непрерывные) линии в обозначении технологических надрезов на выпуклой (лицевой) стороне (грани) формы, а пунктирные — надрезов на вогнутой (тыльной) стороне.

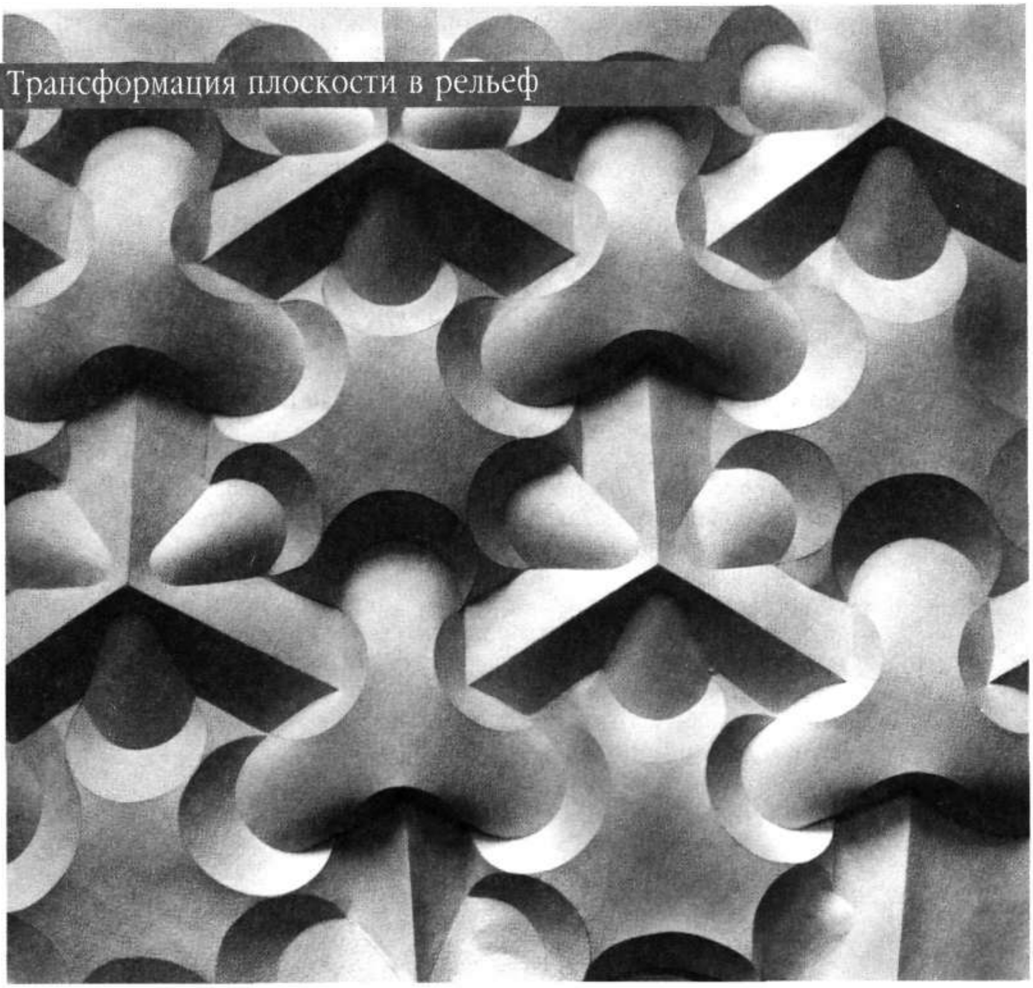
На втором этапе осуществляется эскизный поиск конкретного варианта пластической проработки комбинаторно-модульного элемента и общей структуры композиционного произведения. Оба эти момента должны включаться в работу одновременно, поскольку требование троекратной повторяемости элемента по горизонтали и вертикали существенно влияет на характер его пластического строения и, как правило, вызывает необходимость включения в композицию промежуточных свя-

зующих элементов. Поэтому формирование комбинаторно-модульного элемента следует вести, начиная из центра листа бумаги, имеющей достаточную свободную площадь по краям для того, чтобы процесс композиционно-пластической организации формы элемента реально зависел от характера поведения соседних, пока еще не включенных в активную композиционную работу участков и вынуждал искать способы перехода от элемента к элементу.

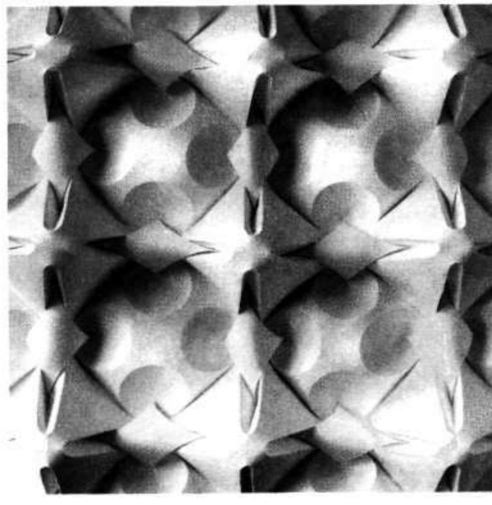
Аналогично строится работа над заданием по трансформации плоскости в замкнутый объем. Отличие состоит лишь в том, что эскизный поиск композиционно-пластического решения объемной формы должен быть изначально подчинен стремлению не просто любым способом замкнуть (т.е. свести концы с концами) поверхность исходного листа бумаги прямоугольного формата (квадрат, прямоугольник, полоса). Необходимо отыскать такой способ, который позволил бы это сделать, не нарушая общего композиционно-пластического замысла, как органичный элемент его логически закономерного развития. В связи с этим склеивание стыков между сходящимися краями бумаги разрешается делать лишь после утверждения предлагаемого решения преподавателем.

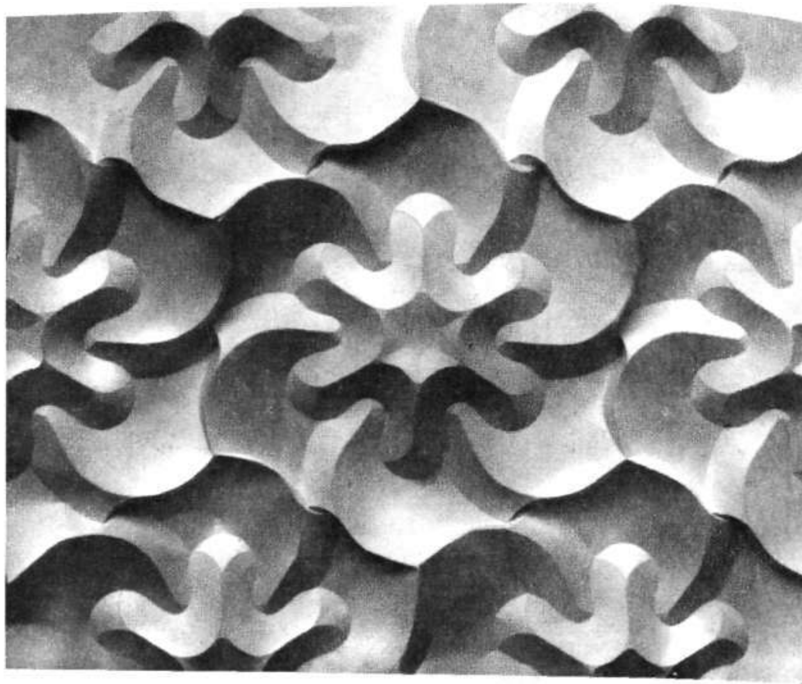
Все композиции, выполняемые в материале по данной теме, требуют высокой чистоты и точности технического исполнения, правильного определения пропорций, масштаба, оптимальной степени сложности строения элементов и их пространственной активности. Композиции по трансформации плоскости в рельеф предъявляются для просмотра в предварительно странсформированном виде и вставленными (вложенными без приклеивания) в картонную коробку с жесткими объемными краями (бортами), которые должны быть на 1-2 см выше рельефа.

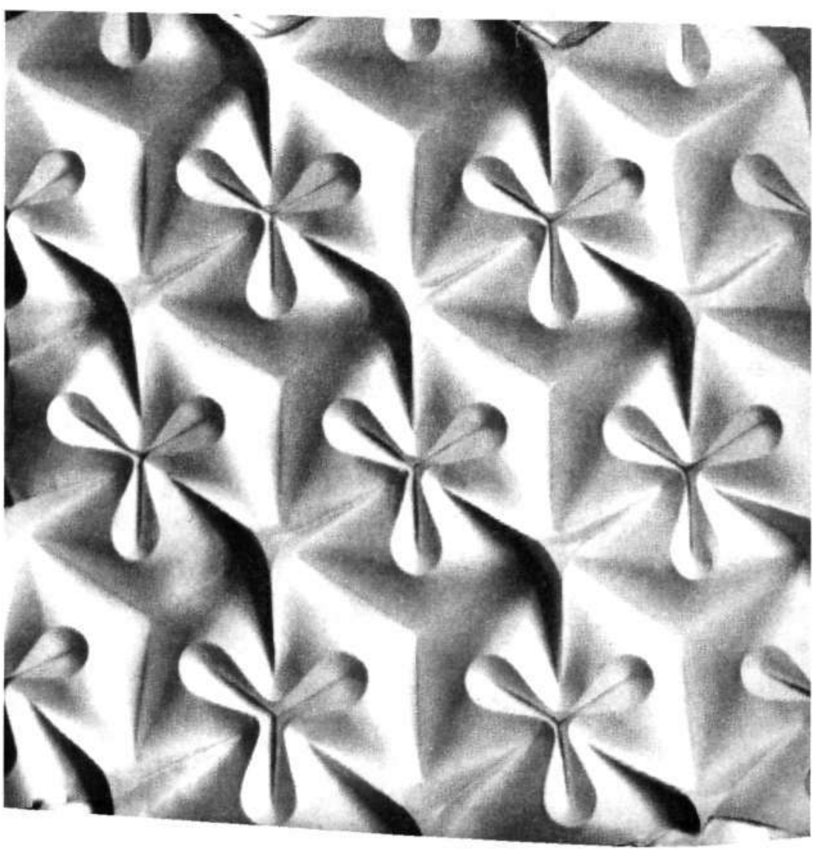
Трансформация плоскости в рельеф

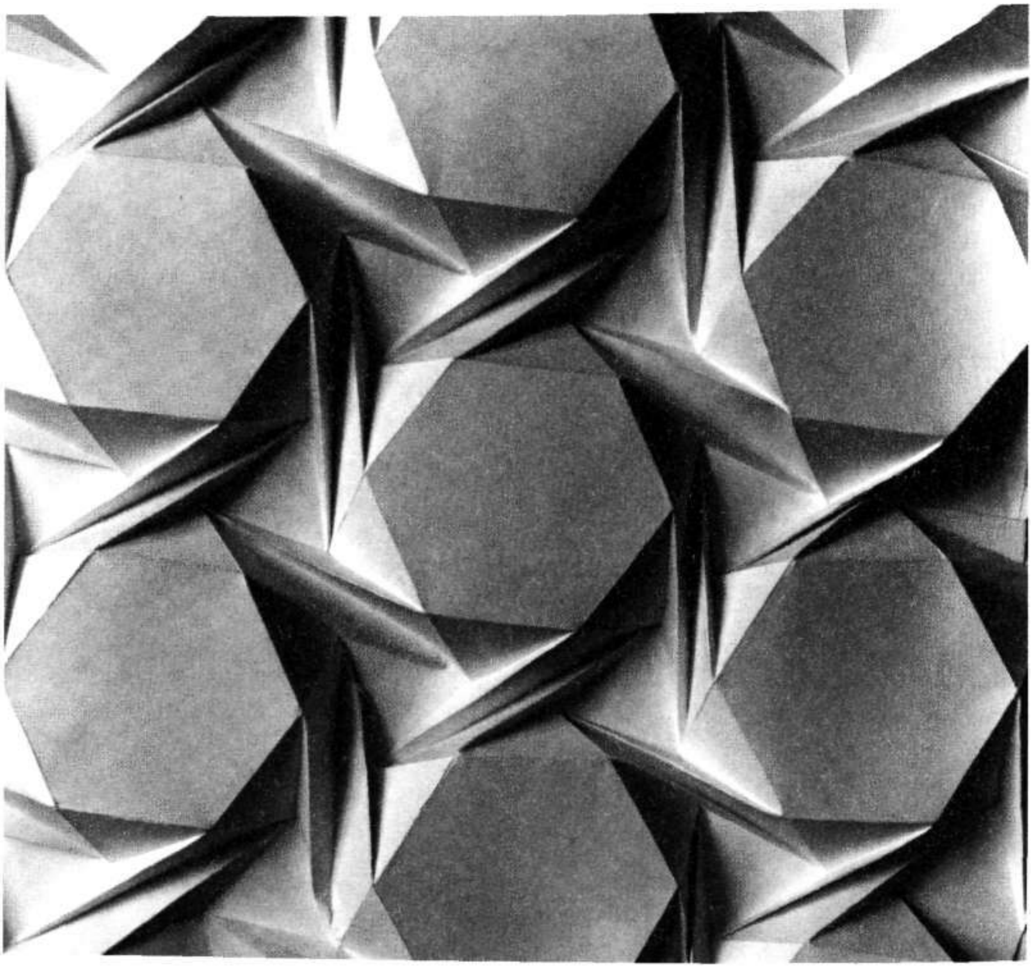


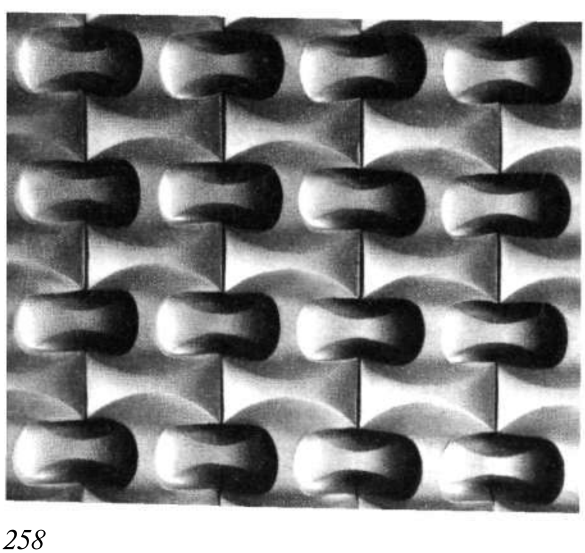


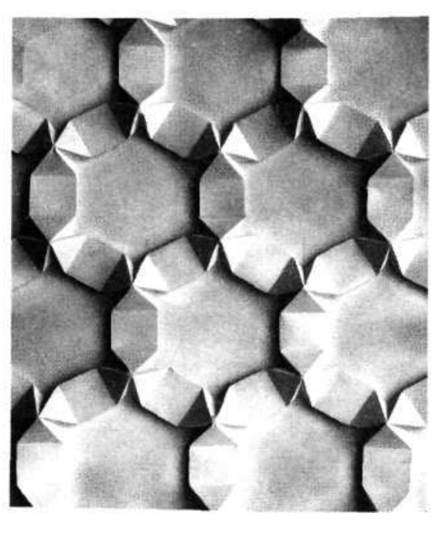


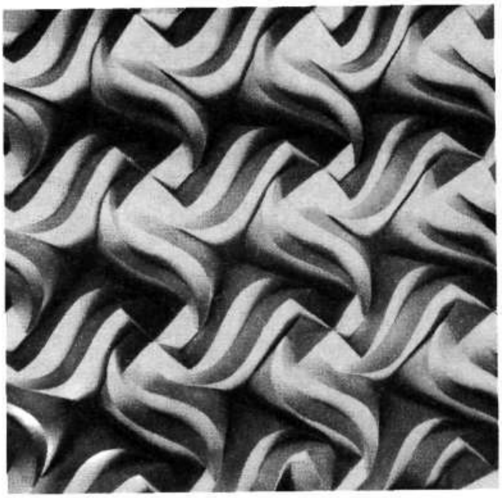
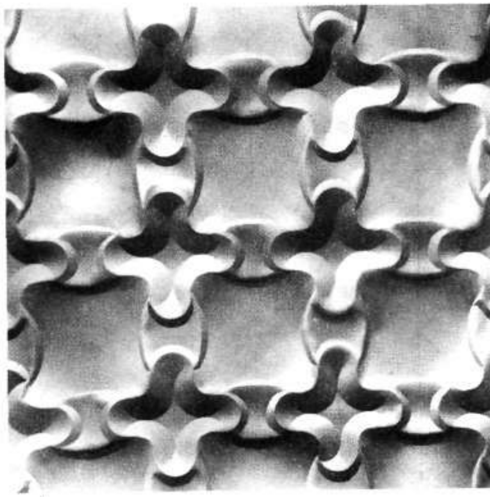
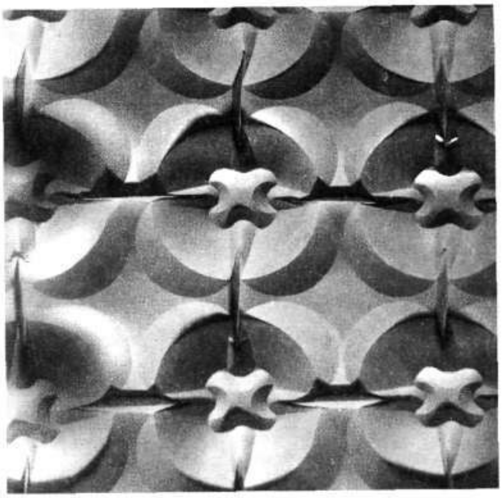
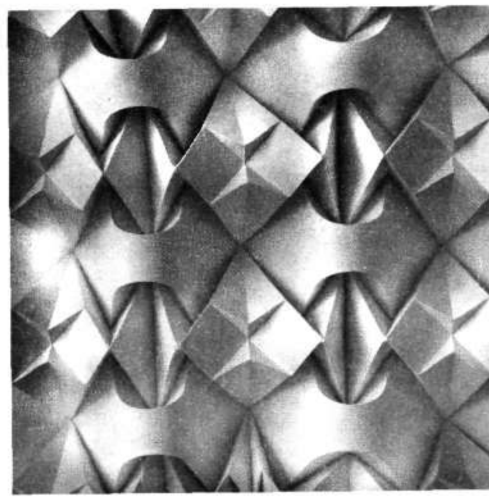
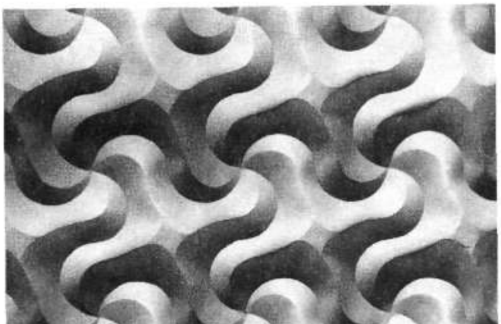
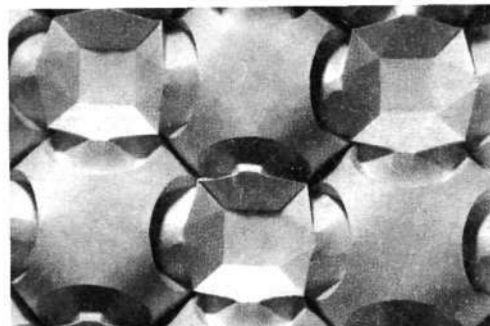


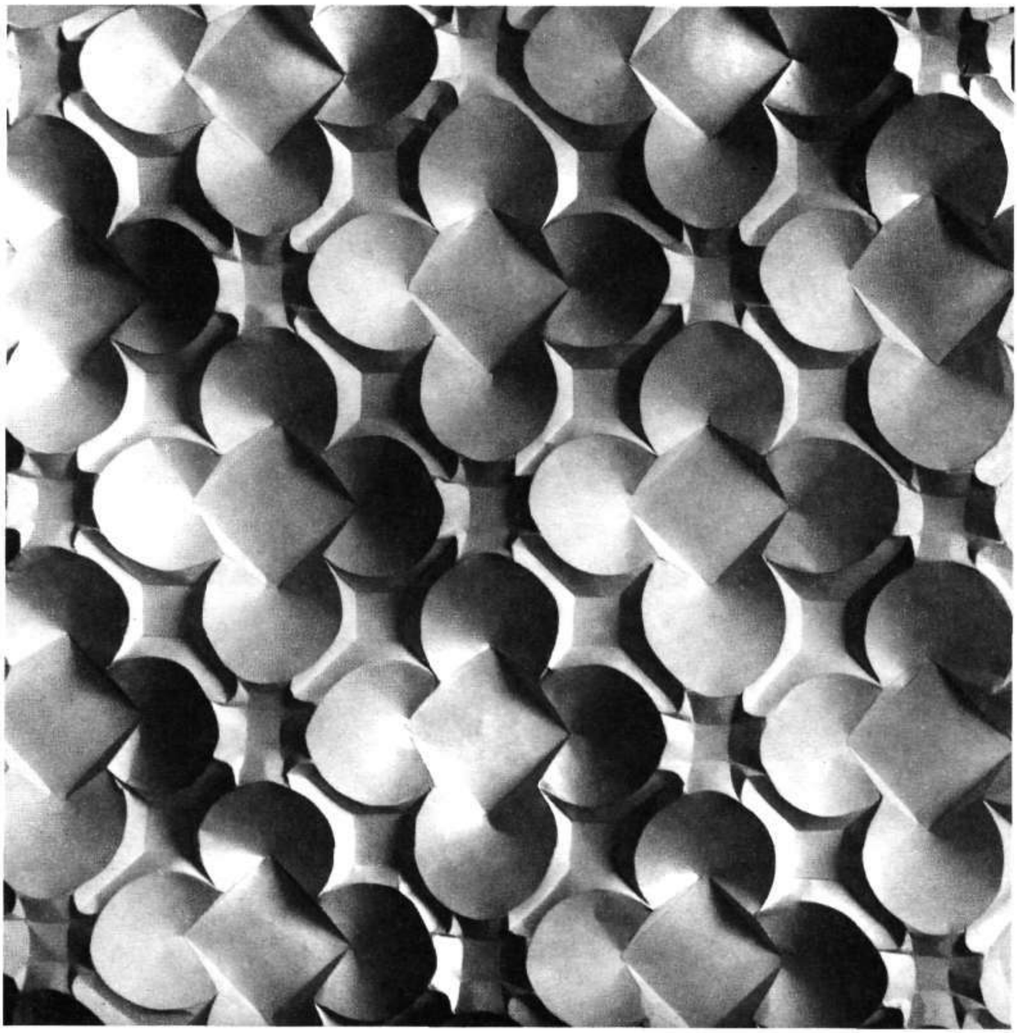


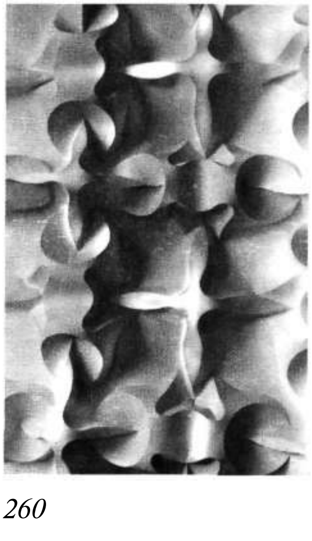


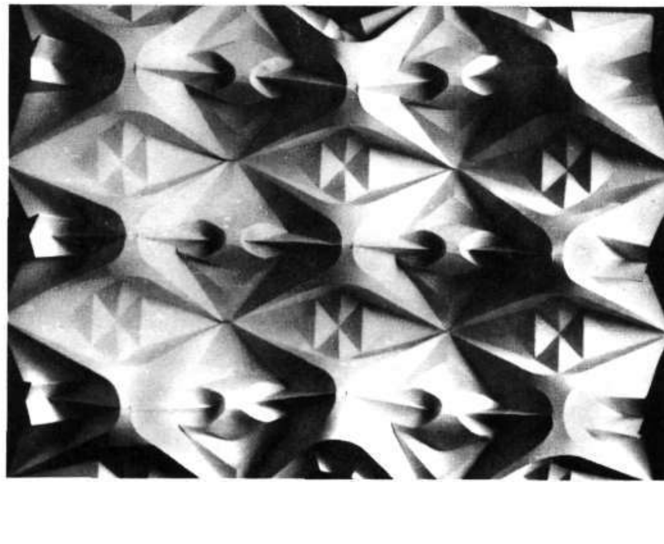


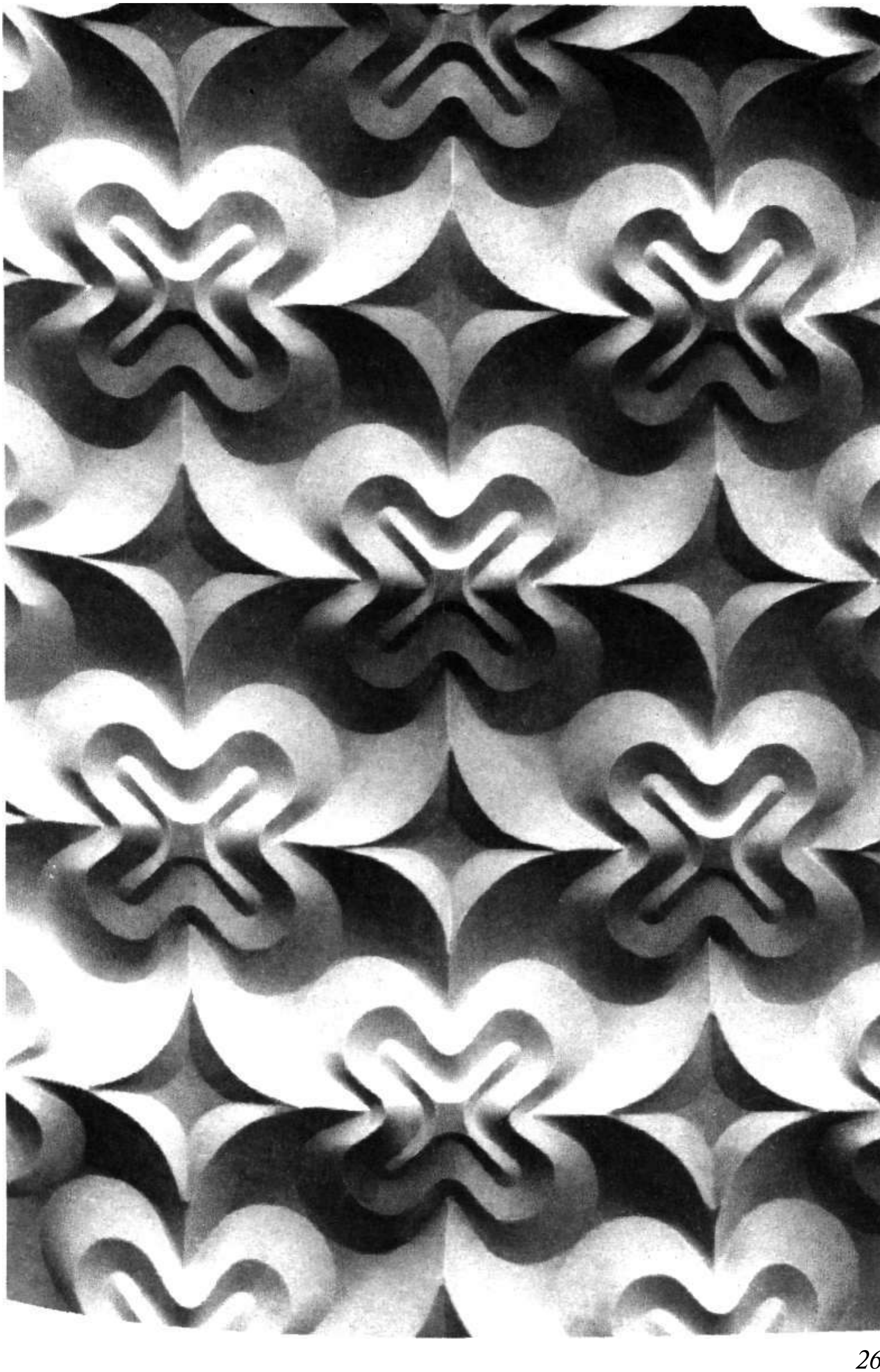


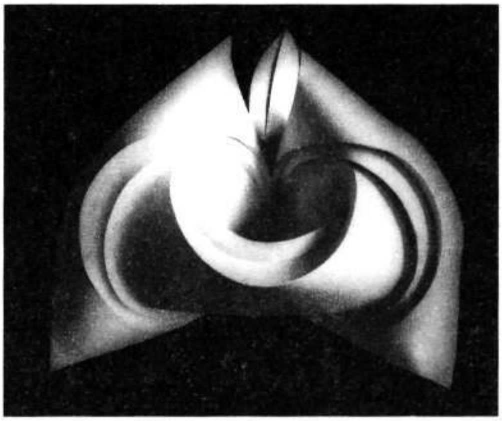


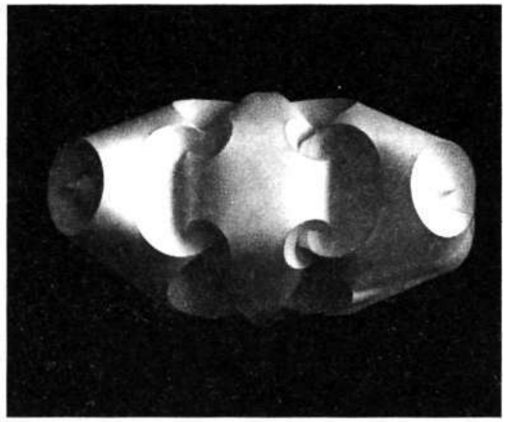


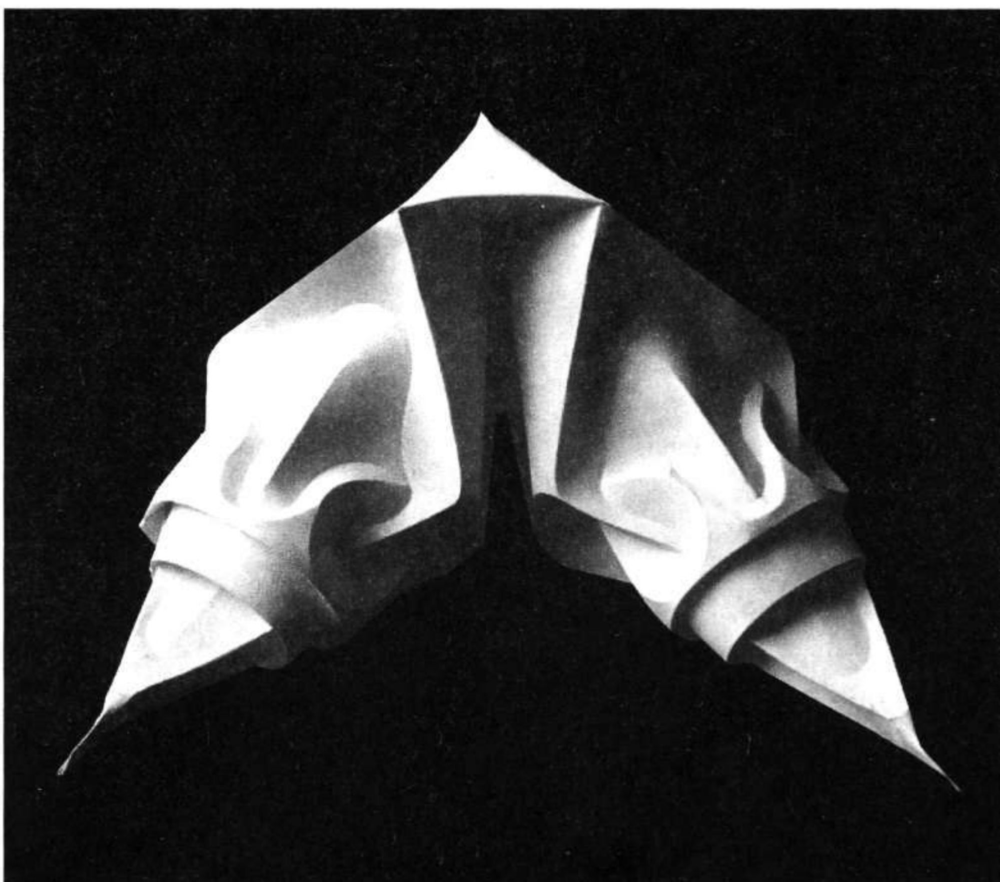


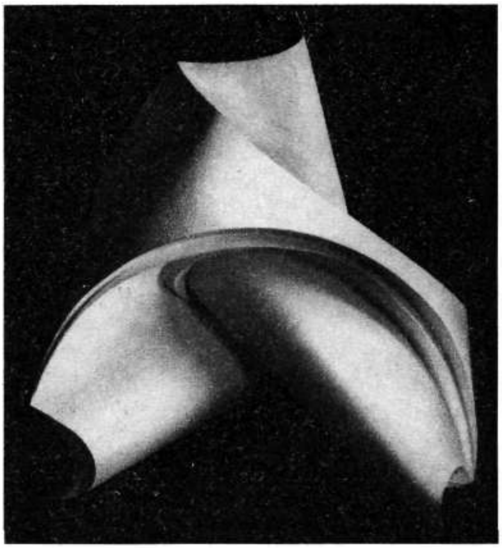


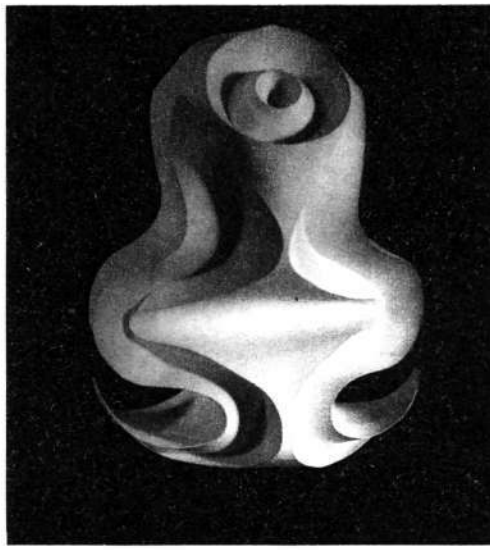
Трансформация плоскости в объем

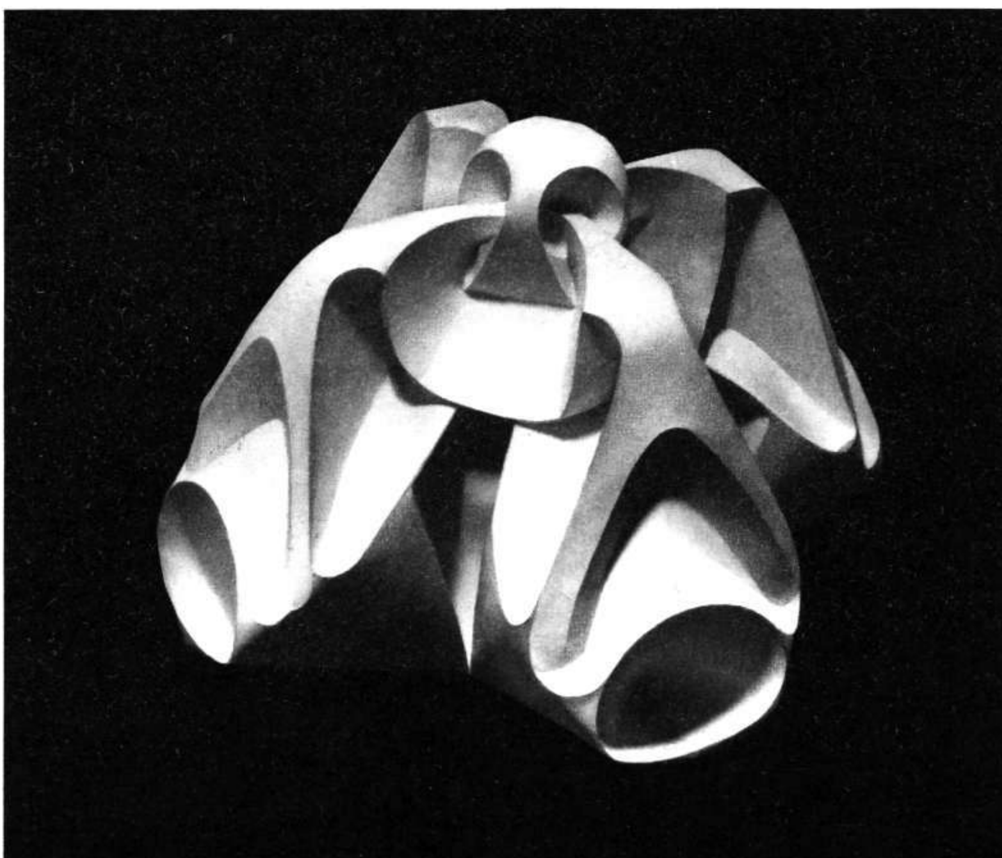


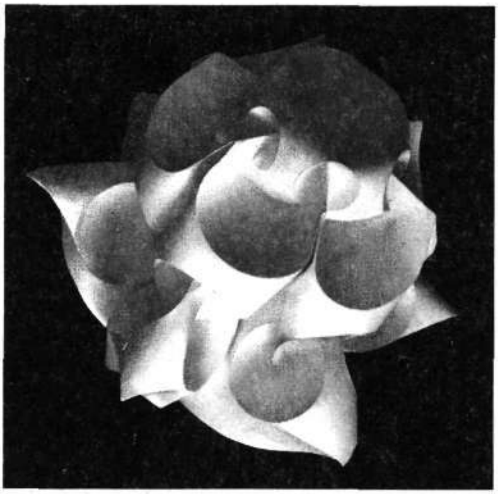


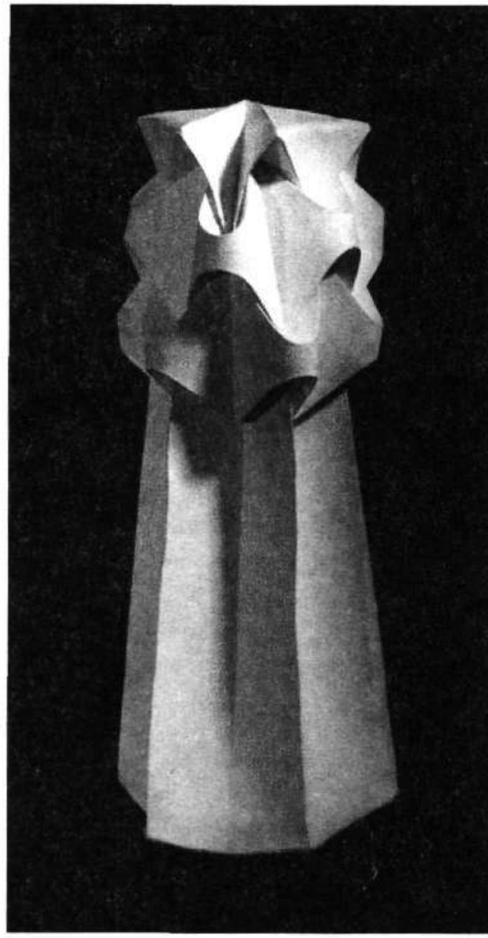


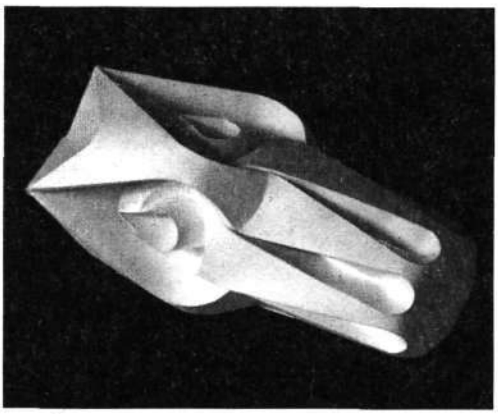


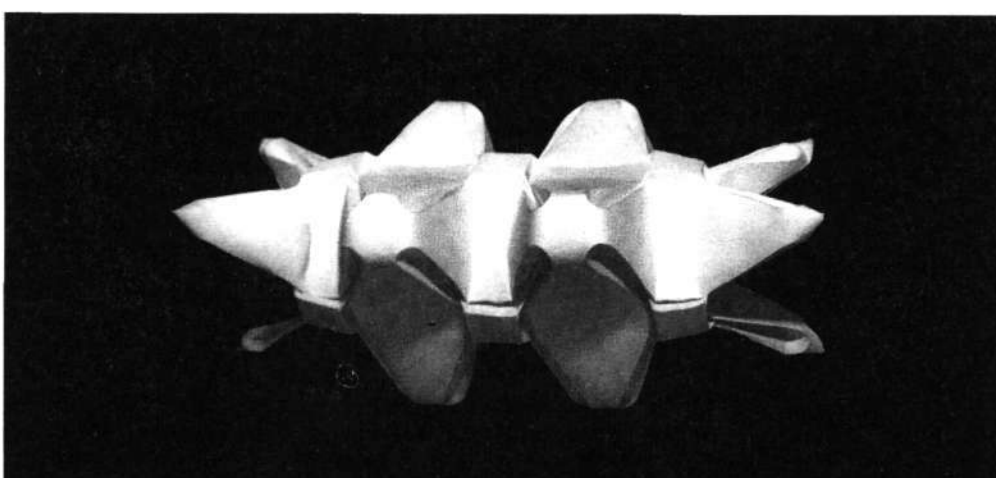


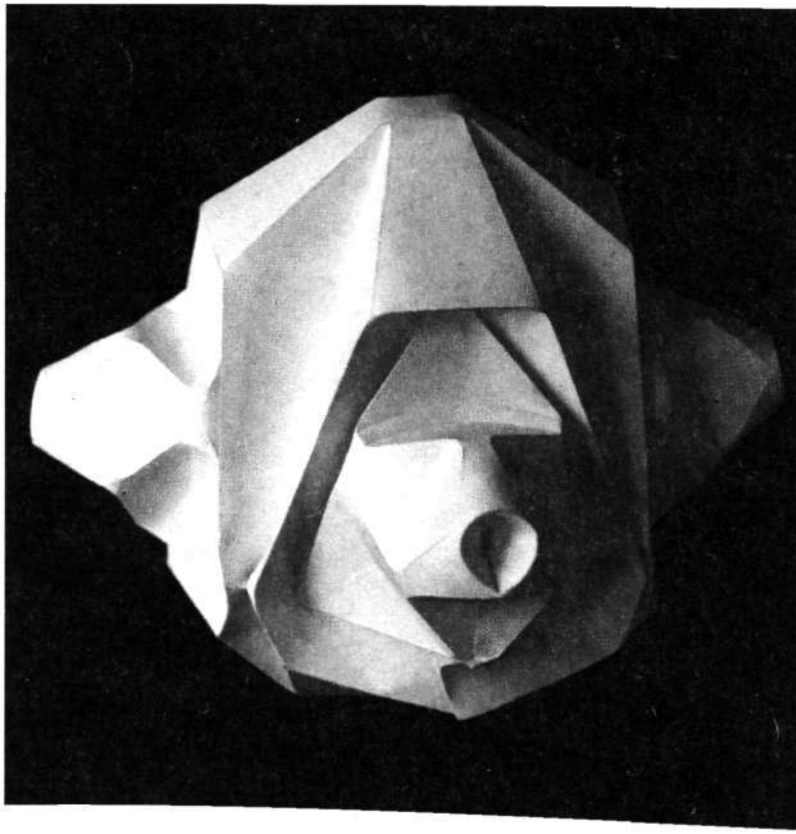


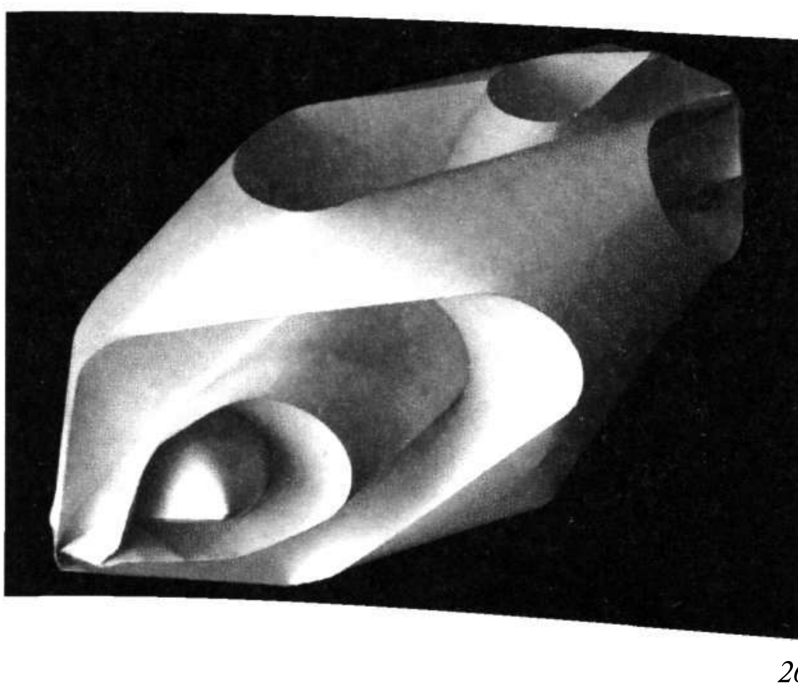


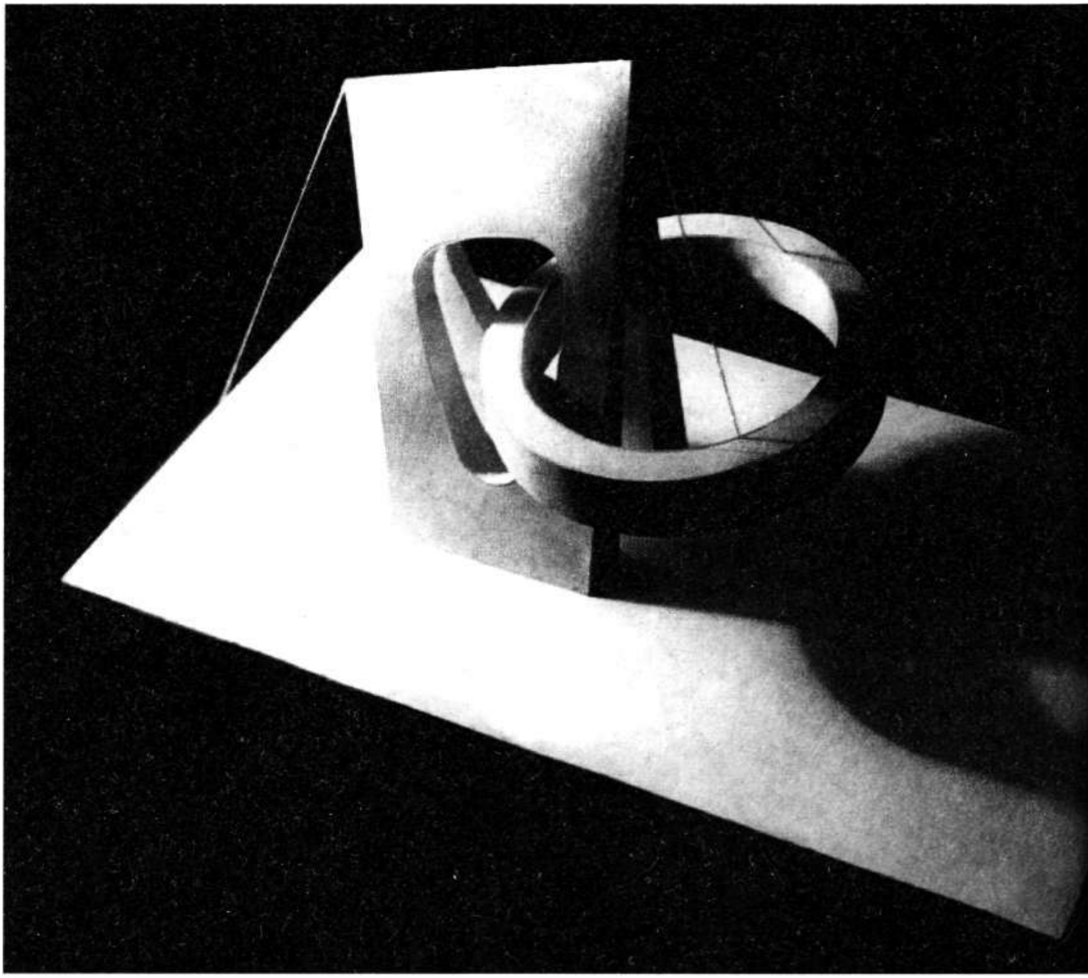












Тема 17
Тектоника пространственных конструкций.

Методическая цель

Изучение принципов и средств формально-композиционного выражения различных видов физических нагрузок (сжатие, растяжение, изгиб, скручивание и т.п.) при формообразовании элементов пространственно-развитых конструкций.

Учебная задача и содержание работы

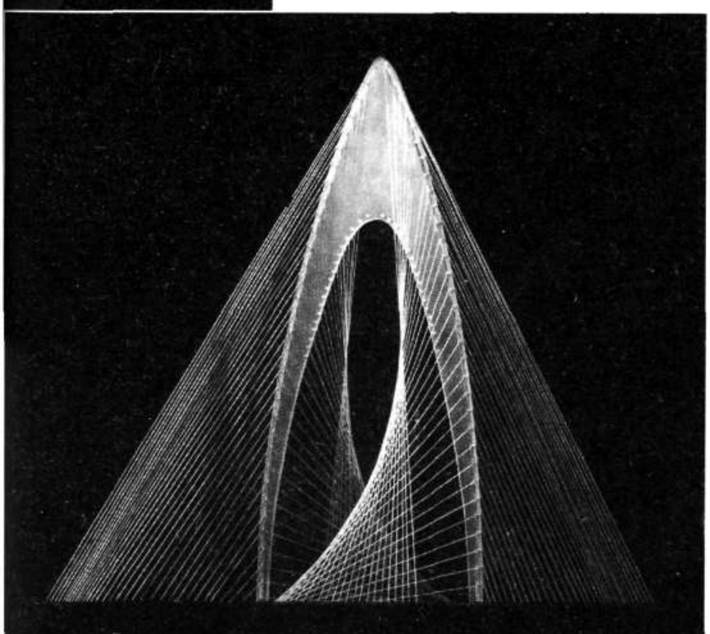
На основании содержательного анализа физического смысла различных видов статических нагрузок и особенностей их влияния на пластическую и пространственную организацию элементов конструкции построить три объемно-пространственные композиции, художественно-образная выразительность которых обусловливается визуальным преобладанием в них монолитных, вантово-стержневых или оболочково-плоскостных элементов.

Основные требования

1. Конструктивные элементы в композициях должны подвергаться только сжатию, растяжению или изгибу.

2. Монолитные формы имитируются в виде склеенных из бумаги или картона замкнутых объемов требуемой конфигурации; для построения вантовых конструкций используются нити различной толщины и плетения; оболочковые — за счет применения эластичных тканей, пленок или сеток с мелкой ячейкой.





3. Объемно-пространственные конструкции могут крепиться на планшете-подмакетнике, а также быть подвесными или автономно стоящими.

4. Для изготовления стержневых и каркасных элементов могут использоваться дерево, металл, пластмасса.

Состав работы

Три объемно-пространственные композиции произвольного размера, построенные в виде пространственно-развитых конструкций с преобладанием монолитных, вантово-стержневых или оболочковых форм и краткий отчет по материалам анализа видов статических нагрузок и способов их визуального выражения.

Тема 17

Методические пояснения

I) пояснениях к предыдущему заданию принцип трансформации рассматривался как способ преобразований различных составляющих предметного содержания искусственных систем, т.е. их морфологии, структуры, функции, конструкции и т.д. При практической работе по трансформации плоскости в рельеф и замкнутый объем решалась задача выяснения характера взаимозависимости материала, технологии и формы в процессе художественно-композиционного формообразования, а также поиска способов их гармонизации для достижения целостного образного эффекта.

Теперь студентам предстоит ознакомиться с более сложными по своему предметному содержанию и более существенными для проектного формообразования в дизайне отношениями между материалом, конструкцией, функцией и формой. Существенность и значимость этих взаимоотношений для дизайнера определяются тем, что материал, конструкция, функция и форма не только составляют основу информационно-смыслового содержания любой искусственной системы, но при этом еще и отличаются относительно большой степенью самостоятельности и независимости друг от друга. В частности, имеется в виду, что одна и та же функция может быть обеспечена за счет совершенно различных конструктивно-технических решений, а одна и та же конструкция может быть воплощена в принципиально различные материальные формы. Причем вполне возможно и иное их соотношение, т.е. когда одна и та же конструкция может быть использована для обеспечения совершенно различных функций, а одна и та же форма —придана принципиально различным конструкциям.

Все это как раз и дает основание говорить о том, что материал, конструкция, функция и форма являются, с одной стороны,- едиными и нерасторжимыми компонентами предметного содержания любой искусственной системы, а с другой — конкретные формы их взаимоотношений отличаются большой степенью неоднозначности, изменчивости и вариативности. Поскольку формы этих отношений не диктуются жесткой взаимозависимостью самих компонентов предметного содержания и автоматически не вытекают из какого-либо общего и неизменного для них объективного формообразующего фактора, то в процессе проектного формообразования искусственной системы между ними могут возникать всякого рода несоответствия, диссонансы, конфликты и противоречия, которые неизбежно приводят к нарушению композиционной целостности предмета, дисгармонии и эклектичности его образных характеристик.

Устранение этих противоречий и их последствий является одной из профессиональных задач художественно-композиционного формообразования в дизайне, и для ее решения существуют различные подходы, методы и средства. Согласно одному из наиболее широко распространенных в проектной практике и описанных в специальной литературе подходов, дизайнеру предлагается весьма широкий спектр разнообразных *приемов и средств* так называемой *гармонизации,* позволяющих привносить в предмет необходимую степень визуальной целостности и обеспечивать единство его композиционно-образных

характеристик. При этом сам процесс гармонизации осуществляется в виде процедур чисто внешнего, искусственного, *"насильственного" подчинения* формы, конструкции или функции друг другу или какой-нибудь предварительно принятой формально-композиционной схеме. В качестве такой схемы, как правило, рекомендуется использовать различные образные стереотипы, чувственные ассоциации, бионические аналогии, а также принципы симметрии, контраста, динамизации, пропорционирования, стилизации, комбинаторики и т.п.

Не умаляя практического значения и эффективности таких рекомендаций для отдельных случаев решения композиционных задач в дизайне, студентам следует указать на их явную ограниченность, односторонность и очевидную механистичность с точки зрения не только творческого участия дизайнера в их реализации, но и особенно с позиций использования подобных рекомендаций для профессиональной подготовки в области художественно-композиционного формообразования. Ведь здесь даже в самом понятии гармонизации (как, впрочем, и родственном ему понятии эстетизации) присутствует оттенок чего-то вторичного, поверхностного, не присущего внутреннему строению предмета и привносимого в него извне для упорядочения ранее не согласованных между собой визуальных характеристик. Более того, являясь по своей сути разновидностью метода имитации и уподобления, такой подход при определенных условиях может оказаться серьезным препятствием образному выражению истинной сущности и содержательной уникальности предмета и невольно привести к отрыву формы от содержания, эстетическому формализму (схематизму) или ложному декоративизму.

История художественно-композиционной практики в области архитектуры, техники и дизайна знает немало тому примеров. Это и станки Нартова, форма которых продиктована не собственной технической сущности, а канонами классической архитектуры, и кирпичные здания в форме античных храмов, строившиеся из каменных блоков, и современные пластмассовые люстры, имитирующие хрусталь, и художественное литье из цветных металлов и радиоэлектронная аппаратура в стиле рационально-холодного, "стерильного" функционализма и многое другое. Анализ таких примеров должен показать студентам, что методы, приемы и средства гармонизации отношений между материалом, конструкцией, функцией и формой предмета ни в коем случае не следует абсолютизировать и слепо применять в процессе художественно-композиционного формообразования искусственных систем. Рекомендуемые при данном подходе "средства гармонизации" наиболее правильно использовать не в качестве исходных принципов формообразования, а для визуальной корректировки тех или иных свойств и признаков предметной формы.

Второй подход коренным образом отличается от рассмотренного выше тем, что в его основе лежит *принцип естественного становления гармонии* предмета непосредственно в процессе последовательно-органичного его художественно-композиционного формообразования, когда отношения между материалом, конструкцией, функцией и формой определяются *законами тектоники*.

В теории композиции категория тектоники справедливо рассматривается как одна из центральных и наиболее существенных с точки зрения закономерностей художественно-композиционного построения

предметных форм в области архитектуры и дизайна, где доминирующую роль в процессе формообразования играют именно материал, конструкция и функция. Однако при этом тектоника традиционно определяется как зримое отражение в форме предмета "работы" конструкции и организации материала, или еще как "искренность" формы в отношении конструкции и материала. Здесь "работа" конструкции понимается как совокупность ее внутренних напряжений, возникающих под действием всевозможных физических сил и механических нагрузок в соответствии с законами гравитации, статики, динамики, сопротивления материалов и т.п. Эстетическое осмысление и визуальное выражение этих напряжений в характере объемно-пластического строения элементов конструкции и их пространственно-структурных связей — основной смысловой стержень понимания тектонической выразительности в теории архитектуры и в некоторых современных концепциях композиции в дизайне.

Обычно в качестве классического примера тектонической выразительности в архитектуре приводится античная колонна, имеющая так называемый "энтазис" в виде небольшого плавного утолщения, достигающего максимальной величины приблизительно на 1/3 ее высоты от основания, т.е. именно в том месте, где на тело колонны действует наибольшая вертикальная осевая нагрузка. При этом особо подчеркивается, что такая форма колонны появилась не в результате строгих математических расчетов (в то время они еще не существовали), а именно благодаря тонко развитому у античных зодчих композиционному чувству меры, гармонии, тектонической выразительности. И тем не менее, хотя такое понимание тектоники и отражает ее наиболее общие характеристики, оно все же не исчерпывает всей ее содержательной полноты, художественно-композиционной формообразующей сущности и методической значимости в творчестве современного дизайнера.

Дело в том, что если бы тектоника, как принцип организации предметной формы, ограничивалась только внешним выражением внутренних механических сил и нагрузок в материальной конструкции, если бы ее роль сводилась только к понятиям "искренности", правдивости формы в отношении материала и конструкции, то она никогда не обрела бы столь высокой художественно-эстетической значимости и категориального статуса в теории и практике композиционного творчества как в области архитектуры, так и дизайна. Материалы исследований тектонических систем древнеегипетского, античного и готического зодчества убеждают в том, что сами принципы тектонической выразительности (связанные с техническими, рабочими функциями конструктивных элементов архитектурных сооружений) находятся в причинной зависимости от социально-культурных, мировоззренческих, духовных, идеологических, эстетических установок и потребностей своего времени.

Так, например, массивность, тяжесть, монолитность форм египетской архитектуры утверждала незыблемость миропорядка с вознесенным на вершину пирамиды власти фараоном и низведенным до ничтожества у ее основания, подавленным и порабощенным простым человеком. Античная тектоническая система зодчества с ее изяществом и гармонией форм, жизнеутверждающими образами и богатством пластики "поет гимн" красоте и могуществу разума обоготворенного человека, его творческому гению и гуманному,

демократическому жизнеустройству, где сами боги уподоблены человеку. Готическая же тектоническая система с ее основными формообразующими принципами — стрельчатой аркой, устремленностью всех элементов ввысь, визуально дематериализованными конструкциями здания за счет ажурного кружева каменного декора — отражала мистицизм церковно-католической идеологии, подчеркивая великолепие царствия небесного и недосягаемость, непостижимость божественной воли, а вместе с этим ничтожество и бренность земного существования грешного человека. Те же самые закономерности прослеживаются в многочисленных примерах, взятых из практики тектонического формообразования в области дизайна и связанных с такими явлениями, как модерн, эклектика, функционализм, конструктивизм и т.п.

При объяснении приведенного выше материала важно показать студентам тесную связь принципа тектонического формообразования с содержанием категории соразмерности. Глубокое понимание этой взаимосвязи поможет студентам постичь *реальные механизмы и закономерности* порождения единства и гармонии между *мерой предмета* (его материально-вещественного, конструктивного, функционально-технического, структурно-морфологического содержания) и *мерой человека* (его мировоззренческих установок, социально-культурных потребностей, творческих способностей, эстетических идеалов, ценностных ориентации и т.п.) в конкретной предметной форме. Значимость понимания "работы" этих механизмов состоит в том, что в них скрыты реальные истоки и причины противоречивости и исторической изменчивости не только критериев оценки самой гармонии, но и представлений о конкретных методах и средствах ее художественно-композиционного воплощения в структуре предметного содержания той или иной искусственной системы, в то или иное конкретное историческое время. То, что, например, в античной ордерной системе или в современном функционализме мы обнаруживаем принципиально различные тектонические принципы построения предметной формы, свидетельствует о том, что корни этих изменений следует искать в самой общественной жизни, во всем богатстве ее конкретных проявлений, а не в каких-либо внешних и случайных обстоятельствах. Понятия меры человека и меры предмета как раз и направляют внимание на те изменения в области мировоззрения, идеологии, искусства, науки, техники, технологии производства и т.п., которые в конечном счете находят свое интегральное воплощение в форме реального предмета на различных уровнях организации его содержания.

При рассмотрении принципа тектонического формообразования с позиций содержания категории соразмерности, а также понятий меры предмета и меры человека студенты получают возможность ясно различать в предметном содержании искусственной системы (т.е. в ее материале, конструкции, функции и форме) три уровня организации: художественно-композиционный, инженерно-технический и социально-культурный. Взаимосвязь этих уровней организации с элементами предметного содержания можно наглядно продемонстрировать на простейшей структурной схеме.

Анализ содержания компонентов данной схемы и их смысловых взаимосвязей позволяет обратить внимание студентов на ряд существенных моментов и особенностей тектонического формообразования с точки зрения вопросов гармонии материала, конструкции, функции и формы.

Уровни организации предметной формы	Значения элементов предметного содержания			
	материал	конструкция	функция	форма
1. Художественно-композиционный	Эмоционально-	Композиционная	Образная	Художественная
2. Инженерно-технический	Физический	Техническая	Утилитарная	Инженерно-
3. Социально-культурный	Ценностно-	Смысловая	Эстетическая	Знаково-

1. Прежде всего следует отметить, что уровень социально-культурной организации предметной формы включен в данную схему только для обеспечения ее логической полноты и завершенности, а не для детального рассмотрения в контексте проблем практического курса формальной композиции. По своему содержанию он имеет непосредственное отношение не к формообразованию, а к смыслообразованию и в полной мере обретает свою значимость в реальной проектной дизайн-деятельности, располагая для этого специальными методами и средствами. Тем не менее при анализе схемы он может быть весьма полезным для объяснения той специфической *формы зависимости* гармонических отношений между мерой предмета и мерой человека, которая носит наиболее динамичный, изменчивый, исторически преходящий и преимущественно субъективный характер и определяется главным образом уровнем развития проектной культуры и индивидуальных творческих способностей дизайнера, архитектора или художника как субъектов формообразующей деятельности.

Формирование у студентов целостной системы профессионального мировоззрения, способностей, знаний, навыков и умений, а также развитие у них чувства композиционной меры, гармонии, выразительности, материала, технологии, пластики и т.п. как раз и нацелено на наполнение конкретным содержанием элементов предметной формы на уровне ее социально-культурной организации. При освоении принципов тектонического формообразования в курсе формальной композиции этот уровень включается в работу студентов в виде общего критерия эстетической оценки

гармоничного строения предметной формы на первых двух уровнях ее организации.

2. Если оценивать значение гармонии и соразмерности для первых двух уровней организации элементов предметного содержания, исходя из анализа структурной схемы, то можно сделать вывод, что отсутствие или существенное нарушение гармонии на первом уровне организации предметной формы приводит к утрате образной целостности и художественно-композиционной выразительности, а на втором — к снижению или полной потере утилитарно-технической "работоспособности" предмета, а значит, и к невозможности его полезного существования.

Принцип тектонического формообразования предметной формы должен, таким образом, обеспечивать достижение гармонии и соразмерности не только между элементами предметного содержания, но и между *уровнями организации* предметной формы , определяя тем самым *единство ее красоты и пользы.* Именно того единства, внутренняя гармония которого является необходимым условием как для соразмерности композиционного и технического строения предмета, так и для полноценного его существования и функционирования как целостной системы.

3. Поскольку принцип тектонического формообразования в данной структурной схеме охватывает все три уровня организации предметной формы, то в полном соответствии с их спецификой следует ясно различать и *три принципа тектонической выразительности,* а именно: тонический, тектонический и архитектонический.

ТОНИЧЕСКИЙ принцип выразительности (от греческого tonos — напряжение, ударение) основывается на законах психологии восприятия и связан с выделением и визуальной акцентировкой существенных свойств и признаков предмета с целью гармоничной организации его художественно-композиционной формы.

ТЕКТОНИЧЕСКИЙ принцип выразительности основан на законах физического строения предмета и связан с выделением и акцентировкой доминирующих силовых напряжений с целью гармоничной организации его инженерно-технической формы.

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ принцип выразительности основывается на законах взаимодействия материально-технических и художественно-образных начал в области предметных искусств и связан с выделением и визуальной акцентировкой в материально-художественной форме предмета определенных социально-культурных ценностей и смыслов с целью гармоничной организации отношений в системе "общество—предметная среда".

Поскольку в основе всех этих определений лежит понятие напряжения, ударения, акцентировки, то сущность трех принципов тектонической выразительности можно обобщенно определить как *целенаправленное создание и визуальное выражение эмоциональных, физических и смысловых "напряжений"* в содержании предметной формы в зависимости от уровней и целей ее организации.

В целом, теоретический анализ всего комплекса специальных вопросов, связанных с понятием тектоники и рассмотренных выше в дополнение к соответствующей теме лекционного курса формальной композиции, должен углубить понимание студентами того, что принцип тектонического формообразования является *главным системообразующим фактором* в гармоничной организации предметной формы. Поэтому к нему с полным правом могут быть отнесены те характеристики, которые даются в толковых словарях терминам 'тектоника", 'тектонический": строение (как действие); строительное искусство; созидательный. Это и позволяет использовать с

большим успехом тектонику не только в качестве оценочной категории композиции, но и как *особый процесс,* благодаря которому гармония, соразмерность, стройность, системная целостность, художественно-образная выразительность искусственной системы возникают как естественный и закономерный итог *взаимодействия* материала, конструкции, функции и формы на разных уровнях организации предметного содержания.

Процесс этого взаимодействия отличается существенными для творчества дизайнера особенностями, которые имеют прямое отношение к *методике* практической реализации принципа тектонического формообразования.

Во-первых, в соответствии с уже известным в курсе формальной композиции методическим принципом "осознать — прочувствовать —выразить (организовать)" процесс взаимодействия элементов предметного содержания протекает синхронно в сфере логического мышления дизайнера и в области его образных представлений, завершаясь формированием целостной образной модели конечного результата этого взаимодействия. Поскольку взаимодействие материала, конструкции, функции и формы осуществляется на идеальном, информационном уровне их существования, то степень гармоничности полученной *образной модели* будет полностью зависеть от строгости логических построений и их соответствия объективным законам тектоники, т.е. от "тектоничности" *мышления дизайнера* (по аналогии с экономическим мышлением, экологическим мышлением и т.п.) как его способности осуществлять органический синтез образного, логического и технического в процессе мысленного эксперимента.

Во-вторых, взаимодействие элементов предметного содержания при формировании образной модели протекает в виде многообразных и взаимообусловленных изменений в содержании материала, конструкции, функции и формы, нацеленных на достижение взаимосогласованности, взаимосоответствия и взаимосоразмерности на основе принципа тектонического формообразования. Все эти изменения, преобразования и превращения материала, конструкции, функции и формы дизайнер образно моделирует, используя *метод трансформации,* который был подробно описан в методических пояснениях к предыдущему заданию по теме "Трансформация плоскости в рельеф и замкнутый объем".

В-третьих, те неоднозначность и поливариантность отношений между материалом, конструкцией, функцией и формой, о которых говорилось в самом начале методических пояснений к настоящему заданию и которые лежали в основе причин возникновения различных противоречий в предметной форме и нарушали ее гармонию, превращаются при втором подходе к формообразованию в благодатную почву для творчества дизайнера при моделировании образа конечного результата и его воплощении в конкретную предметную форму.

Множественность возможных вариантов отношения между материалом, конструкцией, функцией и формой создает обширное информационное поле для поиска наиболее *оптимального варианта* их гармоничного взаимосоответствия, т.е. исходя в каждом конкретном случае из доминирующего уровня организации предметной формы.

Таким образом, подводя итог сказанному, можно заключить, что в основе принципа тектонического формообразования, нацеленного на достижение гармонии и соразмерности в отношениях элементов предметного содержания, лежат методы: *образного моделирования* системно-целостных процессов их реального *взаимодействия, взаимных трансформаций и отбора оптимальных вариантов.*

Возвращаясь к вопросу о двух подходах к решению проблем гармонии

отношений между материалом, конструкцией, функцией и формой, мы ясно видим, что упомянутые выше "средства гармонизации" способны служить лишь вспомогательными инструментами для устранения композиционных несоответствий, конфликтов и противоречий только в отношении характеристик самой предметной формы, а не ее внутреннего содержания. Этот подход был порожден исторической практикой узкопрофессионального расчленения процесса проектной разработки предметных форм, когда дизайнер включался в него лишь на последней стадии для "гармонизации" и "эстетизации" уже технически подготовленного к производству изделия. В конечном счете этот подход превратился в самостоятельное направление творческой деятельности дизайнеров, которое получило название "стайлинг".

Как было показано выше, суть второго подхода состоит в том, что методы и принципы тектонического формообразования нацелены на предотвращение подобного рода конфликтов и противоречий *в самом истоке,* начале процесса порождения предметной формы, включая социально-культурный, инженерно-технический и художественно-композиционный уровни ее организации в целом, т.е. как единой системы процессов взаимодействия целеобразования, смыслообразования и формообразования.

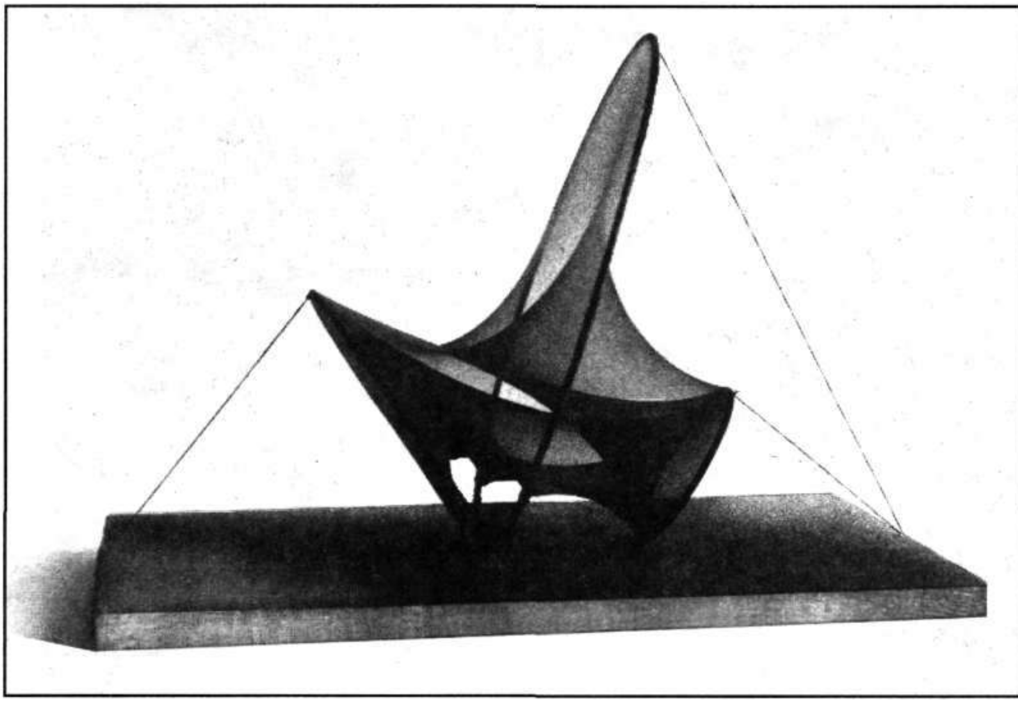
Для дизайнера такой подход к гармонизации становится истинно творческим, поскольку предполагает активную форму его участия в непосредственной трансформации, преобразовании, превращении, "переплавке" определенного содержания в соответствующую его сущности форму. Отсюда становится понятным, почему гармония предметной формы определяется через ее отношение к собственному внутреннему содержанию с помощью таких композиционных характеристик, как соразмерность, целостность, образность, информативность, выразительность и т.п. При этом многозначность элементов предметного содержания и уровней организации предметной формы обусловливает определенную узость понимания тектоники как "искренности" и правдивости формы по отношению лишь к материалу и конструкции. Если и обращаться к метафорам такого рода, то здесь уместно скорее говорить об искренности самого дизайнера как "искристости", яркости, экспрессивности, остроте, емкости его образного мышления, благодаря которым только и может родиться истинность гармонии предметной формы во всем богатстве ее внутреннего содержания. Разумеется, все эти характеристики применимы в полной мере лишь к творчеству профессионального дизайнера как зрелого мастера. Что касается студентов первых лет обучения, то именно знакомству с таким подходом к художественно-композиционной организации предметной формы как раз и посвящается настоящее практическое задание, где принцип тектонического формообразования и методы его реализации осваиваются на уровне пропедевтических задач формальной композиции.

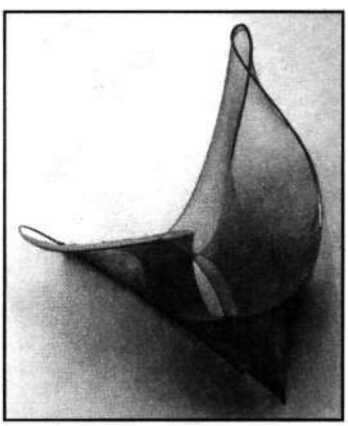
Из формулировки задания должно быть ясно, что в работу активно включаются только два первых уровня организации предметной формы: художественно-композиционный и инженерно-технический. Третий уровень, как отмечалось ранее, участвует здесь в качестве общеэстетических критериев оценки "смыслового напряжения" композиционного решения. Причем из второго уровня исключается утилитарная функция, а техническая конструкция приобретает значение смысловой структуры предметной формы. Все эти изменения, вызванные спецификой учебно-методических целей задания, нужно учитывать при определении включаемого в работу содержания материала, конструкции, функции и формы, а также необходимых принципов тектонической выразительности.

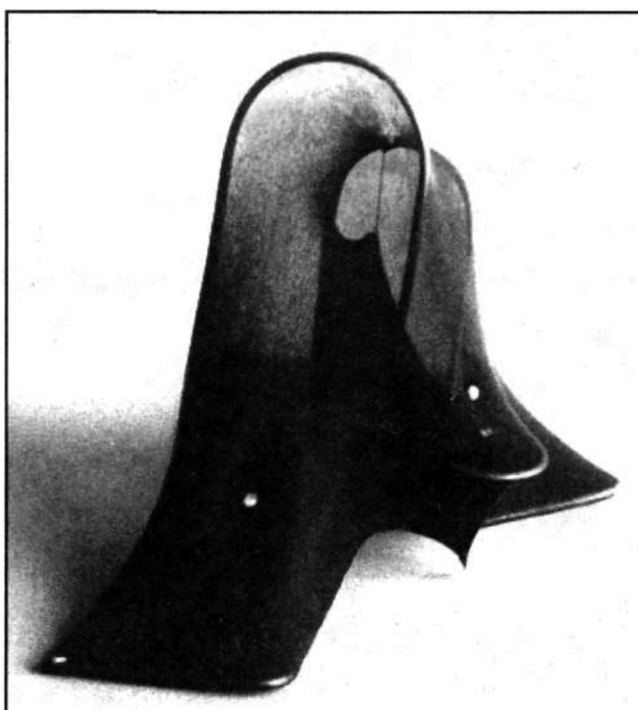
Методика практической работы над созданием композиционных произведений строится таким образом, чтобы студенты имели возможность вначале

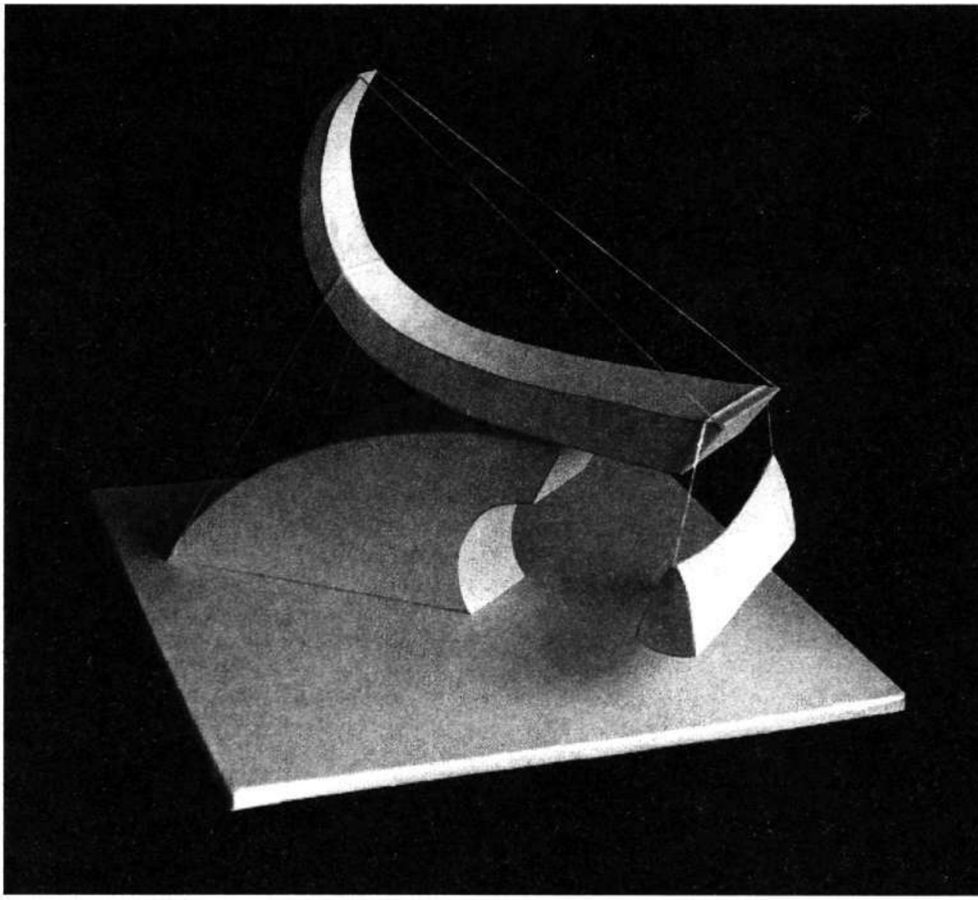
поэкспериментировать с динамичной формой и понаблюдать за непосредственным процессом ее естественного образования под действием различных физических нагрузок. Поэтому после проведения теоретического анализа темы на основе схемы-матрицы и специально подобранного визуального материала (иллюстрации, фотографии, слайды, материалы методического фонда кафедры по летней практике, по темам "визуальное выражение физических свойств материала", "Образ технологии" и пр.) студенты в первую очередь проводят работу над композицией с оболочково-плоскостными формами. Использование эластичных материалов (лоскуты тонкой резины от воздушных шариков или метеорологических зондов, легко растягивающаяся трикотажная или капроновая ткань, мягкие мелкоячеистые сетки и т.п.) и проволочного каркаса (внутреннего или наружного с растяжками из нитей) позволяет значительно расширить диапазон вариантов преобразований формы в процессе экспериментальных поисков и, что самое важное, реально наблюдать за малейшими изменениями характера формы, пластики, пропорций, размеров в зависимости от изменения нагрузок, их направленности, характера, интенсивности в элементах и структуре предметной формы и тонко управлять мерой выразительности и гармоничной соразмерности отношений между материалом, конструкцией, функцией и формой. Принцип тектонического формообразования при этом реализуется в наиболее объективном и естественном для него виде. Срабатывая как бы автоматически, те силы и напряжения, которые инициируются действиями студента, как бы сами собой, в строгом соответствии со свойствами материала и особенностями пространственной конструкции, строят, созидают, рождают, образуют конкретную пластику формы, внутренне соразмерную и гармоничную со своим содержанием.

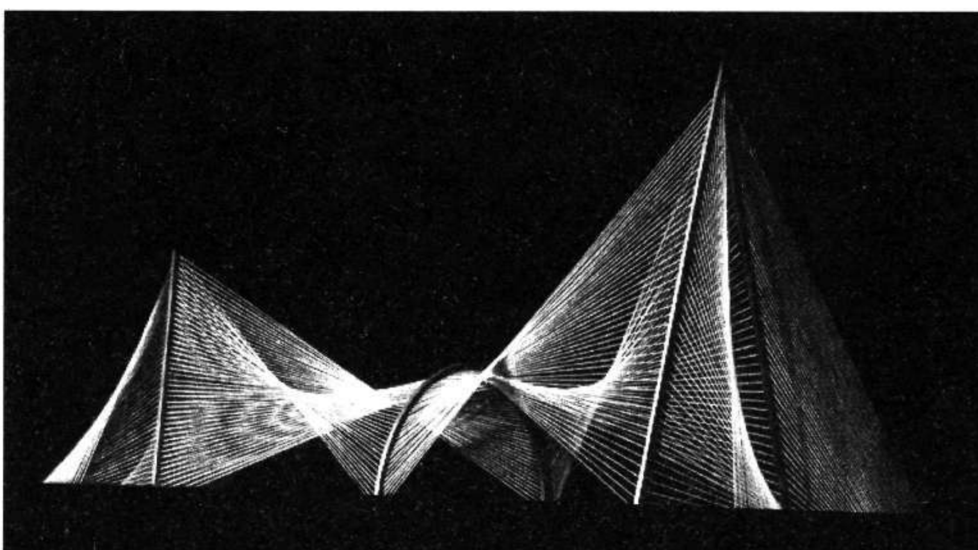
Этот этап работы имеет чрезвычайно важное значение для успешного выполнения двух остальных композиций, требующих большого творческого напряжения образного мышления студентов, поскольку в работу включается менее пластичный, "косный" в своих проявлениях материал. Если в вантово-стержневых конструкциях еще сохраняется некоторая доля податливости, реактивности в визуальном "поведении" элементов под действием нагрузок и композиционная задача главным образом состоит в установлении количественной меры в соотношении элементов и их соответствии величине этих нагрузок на основе принципов тектонической выразительности, то работа с монолитными формами в третьей композиции представляется особенно сложной. Здесь в полной мере необходимо использовать все три метода тектонического формообразования и в первую очередь — метод образного моделирования как основы мысленного эксперимента. Определенную помощь в этом может оказать графический поиск эскизных вариантов, однако он не равноценен для работы над каждой из трех композиций. Если в первой теме графическое эскизирование ограничивается лишь целями поиска общей композиционной идеи, а всю остальную работу есть смысл выполнять только "в живом материале", "на натуре", то третья тема требует самой тщательной, скрупулезной проработки именно в форме графического изображения, поскольку на стадии исполнения композиции в твердом материале, как правило, невозможно вносить существенные взаимосвязанные изменения в материал, конструкцию, функцию и форму одновременно. Работа над третьей композицией отличается тем, что все ее конструктивные элементы (несущие, несомые, вспомогательные) должны быть созданы точно так же, как упомянутая ранее античная колонна, т.е. придуманы, изготовлены и встроены в общую композиционную структуру без нарушения ее общего принципа тектонического формообразования.

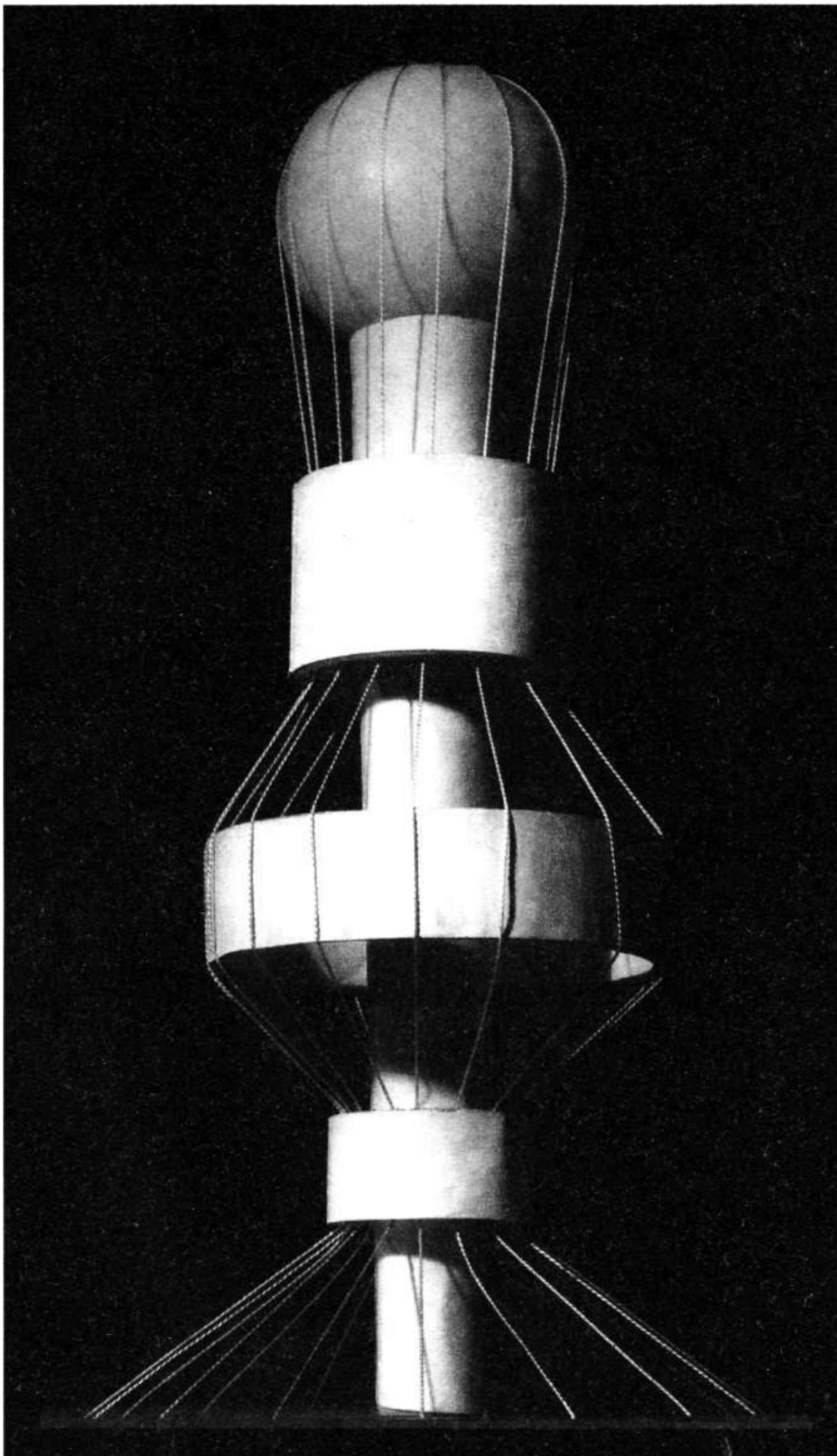


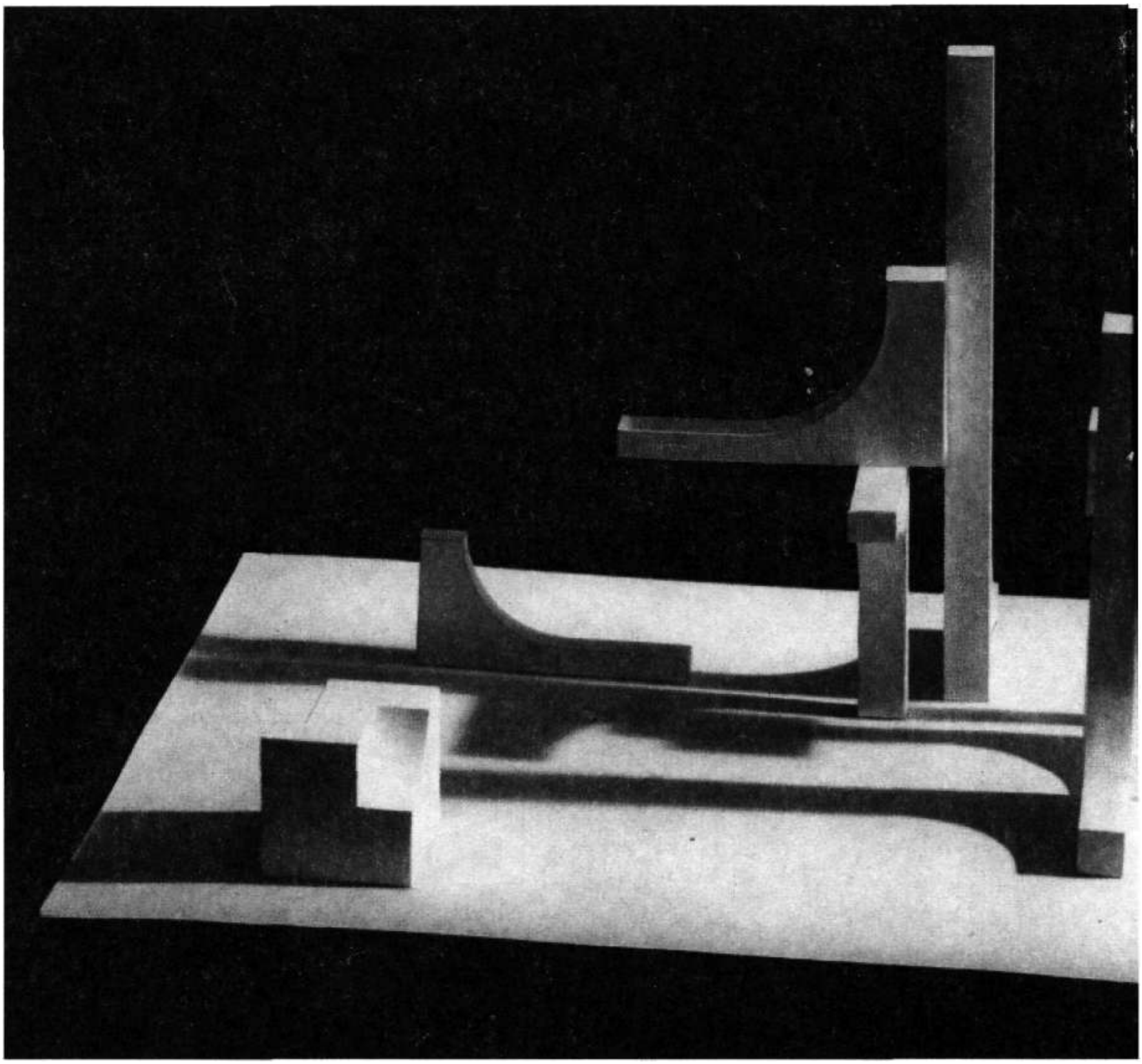












Тема 18
Организация функционального пространства.



Методическая цель

Изучение особенностей формообразования различных типов функционального пространства и практическое освоение принципов и средств их формально-композиционного выражения в целостной художественно-образной организации объемно-пространственной структуры сложной предметной формы.

Учебная задача и содержание работы

Используя материалы анализа системно-деятельностных аспектов художественно-композиционного формообразования искусственных систем, а также различные по масштабу, сложности, конфигурации, пластике, размерам, пропорциям и т.п. объемные формы, построить две объемно-пространственные композиции, образно отражающие специфику структурно-функциональной организации архитектурного и предметного пространства.

Общие требования

1. Практическая работа над композициями предваряется тщательным анализом всех вопросов, связанных с формообразующим смыслом понятий "объемно-пространственная структура", "функциональное пространство", "предметно-преобразующая деятельность", "архитектурное и предметное пространство", и его результаты фиксируются в кратком текстовом отчете в соответствии со структурой схемы-матрицы.

2. Разработка композиционных решений ведется в форме поисково-графических эскизов (общие виды, проекции, фрагменты, детали и т.д.), а также в форме объемного макетирования в условном масштабе и материале.

3. Композиции должны выражать общие принципы организации различных типов функционального пространства, а не имитировать формы каких-либо реальных объектов архитектуры или дизайна (город, площадь, улица или станок, прибор, инструмент и т.п.).

4. Все объемные элементы в композициях выполняются только из бумаги или тонкого картона с применением произвольной технологии (цельная выкройка, набор из элементов, трансформация, склейка и т.п.). В композиции с архитектурным пространством объемные элементы крепятся к планшету-подмакетнику, а с предметным — объединяются в пластически развитую единую объемную форму.

Состав работы

Две объемно-пространственные композиции произвольного размера, выполненные из бумаги или тонкого картона без применения цвета и тона, а также материалы теоретического анализа темы и поисковые эскизы в черно-белой графике.

Тема 18

Методические пояснения

Чем более разносторонний опыт творческой работы приобретают студенты при выполнении практических заданий по курсу формальной композиции и чем более отчетливо обнаруживается глубинная связь этой работы с решением задач достижения соразмерности и гармонии отношений меры предмета и меры человека, тем более значительной становится роль системно-деятельностного подхода к объяснению и освоению учебного материала. Это обусловлено двумя причинами. Во-первых, чем больше практический курс формальной композиции приближается к своему логическому завершению и достижению стоящих перед ним учебно-воспитательных целей, тем более емким и комплексным становится содержание прорабатываемого материала и тем более этот материал имеет отношение к методике дизайн-проектирования. В этот материал фактически входят (хотя и в специально трансформированном, формализованном виде) все важнейшие аспекты и факторы формообразования в дизайне, и поэтому без присущей дизайну в целом системной методологии их практически невозможно привести к "общему знаменателю", или, вернее, к той форме целостности, которая должна охватить их общим качеством гармонии, соразмерности и упорядоченности. Причем следует подчеркнуть (и это особенно важно для последующей проектной работы студентов), что сама упомянутая системная методология носит всеобщий для человеческой деятельности характер и поэтому одинаково значима для любых видов целостной (организационной, смысловой, информационной, функциональной, конструктивной, технологической, образной, стилистической и т.п.), а не только художественно-композиционной.

Во-вторых, все эти уровни целостности (и, в частности, художественно-композиционная целостность предметной формы) создаются и существуют не сами по себе и не ради самих себя, а исключительно для повышения эффективности функционирования предмета в системе жизнедеятельности человека. Системно-деятельностный подход именно потому является основой профессиональной методологии дизайна, что он позволяет устанавливать конкретную меру системной целостности предмета, соразмерность всех составляющих содержания предметной формы, исходя из критериев строгого ее соответствия мере человека. При этом сама мера человека определяется не неким абстрактным принципом, а органически вытекает из предметно-преобразующей, творчески-духовной сущности процессов жизнедеятельности конкретных людей, их потребностей и способностей, что и обеспечивает ее тесную связь с конкретным смыслом и содержанием разнообразных форм этой деятельности: труда, познания, управления, общения, обучения, творчества, отдыха и т.п. Собственно отсюда и возникают те разнообразие и богатство предметных форм, которое мы наблюдаем в мире искусственных систем как совокупной среде обитания современного человека и гармония которых строится не на внешнем и искусственном ее подчинении некой абстрактной идее "тотального формообразования", а на конкретной соразмерности внутренних, сущностных характеристик меры предмета и меры человека в общем контексте исторически изменчивых и разнообразных форм человеческой деятельности. Абсолютизация же

какой-либо одной из них в процессе формообразования и ее распространения на все предметные формы без учета (а значит, и вопреки) индивидуальных особенностей их функционирования в системе жизнедеятельности человека как раз и приводит к таким явлениям в дизайне, как функционализм, конструктивизм, декоративизм, эстетический формализм и т.п. С точки зрения системно-деятельностного подхода, принцип движения от общего к частному, от сущности к явлению, от абстрактного к конкретному, (который был заложен в основу построения практического курса формальной композиции) позволяет рассматривать соразмерность предельно конкретно, т. е. как частный случай проявления общей категории меры, как конкретную форму взаимодействия меры предмета и меры человека в содержании искусственной системы и художественно-композиционного отражения особенностей этого содержания в организации конкретной предметной формы.

Все эти рассуждения относительно места и роли системно-деятельностного подхода в решении проблем предметного формообразования в дизайне должны помочь студентам глубоко уяснить специфику профессионального понимания формообразующего смысла и выразительных возможностей такой исключительно важной категории формальной композиции, *как объёмно-пространственная структура*.

К сожалению, как в теории, так и в практике художественно-композиционного творчества в области дизайна эту категорию постигла та же участь, что и категорию тектоники — она рассматривается преимущественно с точки зрения традиционных подходов к композиции как процессу "гармонизации", "эстетизации" предметных форм со всем арсеналом уже известных нам методов и средств, предназначенных для этих целей. При этом не случайно и сами понятия "объем", "пространство", "структура", как составляющие терминологическую основу категории объемно-пространственной структуры, наполняются вполне конкретным физическим смыслом геометрической трехмерности, статичности, автономности, визуальной равнозначности. С точки зрения особенностей художественно-композиционной организации объема, пространства и их взаимоотношений (структуры), как правило, указывается на то отличие, что объем обладает качеством материальной наполненности, визуальной "непроницаемости", а пространство — это пустоты и промежутки, образуемые различным расположением объемов по отношению друг к другу или сочетанием элементов внутреннего строения объемной формы. Все же остальные характеристики (конфигурация, пропорции, пластика, симметрия, контраст и т.п.) присущи им в равной степени без всяких существенных различий, и поэтому с точки зрения методов и средств художественно-композиционной организации объем и пространство ничем не отличаются друг от друга, являются практически равноправными, рядоположенными, равнозначными.

Причины, которые определили такое узкое понимание сути объема и пространства в композиции и формообразующей статус категории объемно-пространственной структуры в дизайне, те же самые, что были рассмотрены в методических пояснениях к заданию по тектонике. Поскольку такое поверхностное, механистическое понимание формообразующего смысла категории объемно-пространственной структуры характерно для большинства студентов, то педагогу следует особенно подробно остановиться на разъяснении научно-теоретического смысла понятий "объем", "пространство", а также методической значимости категории объемно-пространственной структуры для творческого про-

цесса художественно-композиционного формообразования и ее специфической роли в общей системе методологических принципов дизайн-деятельности в целом.

Научно-теоретическое осмысление понятия "пространство" прошло сложный путь исторической эволюции от представлений Евклида об однородности, бесконечности и внутренней подвижности пространства, теории ортогональных координат Декарта, "перспективистских" взглядов мыслителей Ренессанса, идей многомерности пространства в геометрии Римана и Гильберта, концепции единства времени и пространства в теории относительности Эйнштейна и до современных системных трактовок пространства *как суммы событий* в мире объективной реальности, а также в материально и духовно организованной предметной среде жизнедеятельности человека.

Поскольку "сумма событий" понимается как со-бытие, сосуществование всевозможных систем, элементов, тел, масс, объемов, процессов, явлений, связей, отношений, полей, сил, энергий и т.п., то динамическое равновесие их целостного движения и представляет собой *совокупное пространственное поле* как сконцентрированную энергию различной качественной природы, степени сложности, интенсивности, концентрации, направленности, масштаба и т.д. В этом совокупном пространственном поле не существует каких-либо отчетливых механических границ в связи со сложным взаимопроникновением, взаимопревращением, смешением и слиянием всех его составляющих. Поэтому любое их разделение, разграничение, классификация или систематизация будет зависеть не только от объективных характеристик этих составляющих, но и от системно-деятельностных аспектов их рассмотрения, т.е. исходя из предмета, целей, методов, средств, продуктов и результатов конкретного вида деятельности, а также места и роли ее субъекта в процессе бытия совокупного пространственного поля. В результате таких классификаций появляются частные определения пространства типа: "физическое пространство", "геометрическое пространство", "смысловое пространство", "сценическое пространство", "культурное пространство", "экономическое пространство", "правовое пространство", "геополитическое пространство" и т.п. Характер приведенных определений указывает именно на то, что потенциальное многообразие этих "частных пространств" возникает не только из объективно существующего качественного разнообразия явлений материальной действительности, но и из разнообразия интересов, потребностей, целей и задач деятельности человека, а также из различных форм ее осмысления, организации, управления и предметного обеспечения.

Сказанного здесь о пространстве должно быть вполне достаточно, чтобы, не вдаваясь в дальнейшие теоретические детали и рассуждения (это задача курса теории и методики дизайн-деятельности в целом), студентам стала понятной принципиальная значимость *динамических* аспектов строения и существования пространства как особого *формообразующего фактора* в профессиональном творчестве дизайнера. Ведь если пространство по своей качественной природе событийно, процессуально и энергетически активно, то к его организации уж никак нельзя подходить как к чему-то пустому, лишенному всякого собственного содержания и жизненной активности. Напротив, оно всегда существует и реально проявляется как *поле активного взаимодействия* различных энергий, сил, полей, явлений, событий, тел, масс, объемов, смыслов, информационных потоков и т.п. Пространство поэтому является всеоб-

щей формой их существования и полностью зависит от их конкретного содержания, взаимопроникновения и взаимозависимости. Это и дает основание утверждать, что организовать пространство- означает в первую очередь *организовать процесс взаимодействия* в некоторой целостной системе элементов, а быть пространственным — не что иное, как простираться, "пространствовать", распространяться, продлеваться, проникать, выходить за пределы абстрактной одномерности и ограниченности, т.е. находиться в движении, взаимодействии.

Из данного утверждения вытекает, что единство пространственности и телесности (в их традиционном понимании как пустот, промежутков и объемов, масс, тел) состоит не в' том, что они могут обладать внешне сходными метрическими, топологическими, конфигуративными, структурными, пропорциональными и пр. характеристиками, а именно в том, что по своей функциональной природе и содержательной сути они есть *процессы.* По форме же своего существования они различаются лишь степенью устойчивости, локализации, компактности, стационарности, материальной ограниченности этих процессов, а также особенностями их чувственного отражения. Это есть общая, базовая характеристика пространства и пространственности с точки зрения целей формообразующей деятельности дизайнера как организации взаимодействия в системе "человек — предмет — среда", где организация пространства может выступать в виде элемента, средства или условия этого взаимодействия.

Здесь студенты должны обратить внимание на второй, не менее существенный момент в понимании пространства, который тесно связан с их профессиональными целями и методами художественно-проектного творчества. Поскольку в своей формообразующей деятельности дизайнер синтезирует все многообразие содержательных аспектов пространства (его частных определений) и пространственности в целостную, гармоничную, образно-выразительную предметную форму и ориентирует ее на организацию процессов жизнедеятельности человека, то и пространственность и телесность приобретают строго определенные функциональные признаки и на этом основании могут быть обозначены общим понятием "функциональное пространство". В этом смысле понятие "объемно-пространственная структура" означает конкретную *меру связей и отношений* разнообразных по своей природе и содержанию *процессов* (т.е. это объемно-пространственная структура непосредственно самих процессов и средств их материально-вещественной организации), которые объемлются (охватываются) данной искусственной системой и воплощаются в целостную, качественно определенную и художественно выразительную предметную форму. В этом наиболее отчетливо проявляется специфика категории объемно-пространственной структуры как *методологического принципа* в творческой деятельности дизайнера, благодаря чему ее формообразующий потенциал по своему функциональному смыслу и значению выходит далеко за рамки оценочно-эстетической категории композиции. Ведь одно дело применять эту категорию при выполнении художественно-композиционного анализа уже существующего композиционного произведения и совсем иное дело — продуктивно использовать ее в самом творческом процессе создания произведения как органическую составляющую профессиональной методологии художественно-композиционного формообразования, когда все формообразующие факторы и принципы находятся еще в разрозненном, несогласованном, неупорядоченном и несвязанном между

собой единым процессом взаимодействия состоянии.

Рассматривая категорию объемно-пространственной структуры с позиции системно-деятельностного подхода к проектированию и конкретизируя ее содержание за счет таких важных для деятельности дизайнера понятий, как взаимодействие, деятельность, действие, процесс, функция, студенты должны констатировать тесную связь всех этих понятий с разнообразными уровнями организации предметной формы и элементами ее содержания. При этом объемно-пространственная структура начинает играть весьма существенную роль в общей, интегральной организации предметного содержания искусственной системы, поскольку выходит на решение одной из центральных проблем формообразования — обеспечение связи организации предметной формы с организацией процессов жизнедеятельности человека в соответствии со спецификой условий их взаимодействия. Это позволяет более точно и конкретно устанавливать соразмерность элементов предметного содержания относительно меры человека и целой организации целостного функционального пространства, его конкретного вида.

Если обратиться к уже известной по предыдущему заданию структурной схеме уровней организации предметной формы, то относительно рассмотренных ранее значений элементов предметного содержания на трех уровнях (художественно-композиционном, инженерно-техническом и социально-культурном) системно-деятельностный уровень будет представлен в следующем виде:

Уровень организации предметной формы	Значения элементов предметного содержания			
	материал	конструкция	функция	форма
системно-деятельностный	процессуально-поведенческий	операционально-логический	управления	деятельностная

Предметная обусловленность операций, действий, манипуляций, движений, поведения и в целом деятельности человека с точки зрения сознательного и целенаправленного формирования необходимых для этого предметных условий в наиболее общем плане может быть подразделена на два принципиально отличных друг от друга вида. Первый — это действия человека в функциональном пространстве, а второй — действия человека с функциональным пространством.

В задании по выходу из плоскости в пространство формально эти

два вида обозначались понятиями "объем организованного пространства" и "пространство организованного объема", которые в традиционной терминологии фигурируют как собственно "пространство" и "объем" (или материальное тело, предмет).

Указанные два вида предметной обусловленности деятельности человека в реальности тесно связаны между собой, однако в настоящем задании (исходя из учебно-методических целей и особенностей практического курса формальной композиции как творческого практикума) они фигурируют как вполне самостоятельные формы организации функционального пространства и называются *архитектурным и предметным пространством*.

Очевидно, формы организации этих пространств будут вытекать из особенностей *способов управления* деятельностью человека в различных предметных условиях. Поэтому и архитектурное, и предметное пространство здесь следует трактовать, исходя из обшей процессуальной природы функционального пространства, а не опираться на стереотипы конкретных форм или реальных вещей. Это прежде всего *пространство функций* в его многоуровневости и многомерности, а не обычная трехмерность материального мира. Материально-вещественный аспект здесь является вторичным по отношению к процессам, существующим в виде пространственного поля функций, движений, действий. Именно эта особенность содержания категории объемно-пространственной структуры, ее непосредственная связь с системно-деятельностным уровнем организации предметной формы позволяют использовать ее в качестве важнейшего методологического принципа художественно-композиционного творчества дизайнера.

С точки зрения формообразующего смысла категории объемно-пространственной структуры, особенность архитектурного пространства состоит в том, что оно реально существует в виде внешней, искусственной, предметно наполненной среды, в которую человек включается как *динамически активный* и основной системообразующий фактор. Поэтому в формально-композиционном смысле это не город, улица, площадь или что-либо подобное в своей культурно-исторической конкретности. Это все то, что по отношению к человеку выступает в качестве внешнего условия его жизнедеятельности, обеспечивающего организацию ее наиболее эффективного осуществления. Человек всегда мыслится при этом как находящийся внутри данного пространства, как основной "обслуживаемый", управляемый элемент системы. Все предметные формы, организующие это пространство, наполняют его особыми информационными сигналами и стимулами, а также материально-физическими коммуникационными регуляторами, которые обусловливают характер, направленность, интенсивность и динамику движения (реального или мысленного) человека, настраивают его на определенный ритм и держат в эмоциональном напряжении.

Предметные формы архитектурного пространства взаимодействуют с человеком исключительно на визуальном, эмоционально-чувственном уровне восприятия, обеспечивая органичность, логическую целесообразность, пластичность, гармоничность (своего рода грациозность) его движения в этом пространстве. Здесь нет и не может быть места активному "физическому контакту", манипулятивным действиям, инструментальному или орудийному взаимодействию с предметными формами, наполняющими архитектурное пространство. Здесь скорее преобладает "движение души" человека, а тело его лишь подчиняется импульсам

этого движения, порожденным спецификой смысловой организации содержания совокупного пространственного поля. Это как раз то, что отличает всякое истинное архитектурное произведение от любого инженерного сооружения, т.е. составляет формально-композиционную основу его художественно-образной выразительности и целостной организации объемно-пространственной структуры.

Таким образом, архитектурное пространство — это так называемое экзистенциональное пространство активного бытия человека в организованной предметно-пространственной среде, задающей и отражающей "схемы" его поведения и действий. При этом предметные элементы архитектурного пространства (массы, тела, объемы, поверхности), чтобы выполнять свою организующе-направляющую функцию, должны "излучать" определенную эмоционально-смысловую энергию (силовые линии, потоки, поля), наполнять его композиционным движением, различаясь по осям, границам, направлениям, планам, узлам, зонам, центрам, уровням, ракурсам и т.п., и в совокупности утверждать различные индивидуальные формы взаимоотношений — автономность, повторение, замкнутость, близость, соседство, смешение, проникновение, слияние, противопоставление и т.д.

Чтобы построить формально-композиционное произведение по теме *архитектурного пространства,* необходимо прежде всего сформировать умственный образ определенного процесса, объемно-пространственная структура которого соответствовала бы конкретному типу художественно-композиционной организации восприятия. Для этого студенты должны задействовать весь арсенал принципов, категорий и средств формальной композиции и художественной выразительности, которые были ими освоены в предыдущих заданиях, и как можно полнее учесть все сказанное относительно категории объемно-пространственной структуры в методических пояснениях к настоящему заданию.

Особое внимание в ходе работы следует обратить на методически организующую роль схемы-матрицы, содержащей специальную рубрику "образ действия", куда заносится материал анализа темы на уровне свойств, аналогов по свойствам и средств. Очевидно, особенности организации архитектурного пространства потребуют обращения к методическим пояснениям к предыдущему заданию, поскольку решение задачи предполагает необходимость установления соразмерности в организации как архитектурного, так и предметного пространства соотношений тонических, тектонических и архитектонических принципов выразительности.

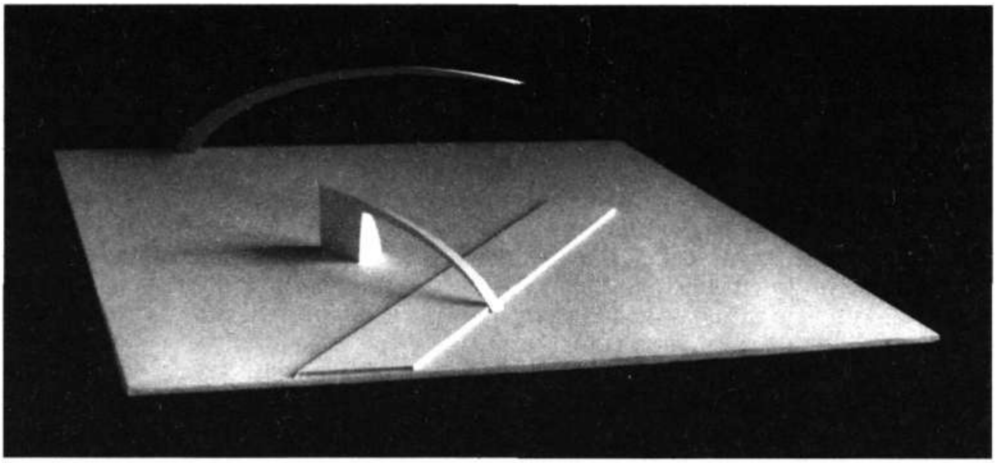
Рассмотрение особенностей организации *предметного пространства* с точки зрения категорий объемно-пространственной структуры также должно опираться на его процессуальную, системно-деятельностную природу. В дополнение к сказанному выше о пространстве и пространственности следует объяснить студентам, что предметное пространство всегда связано с конкретной материальной формой, смысл которой заключен в пределах ее границ. Визуально оно воспринимается как объемное тело с замкнутым на себя пространством функций.

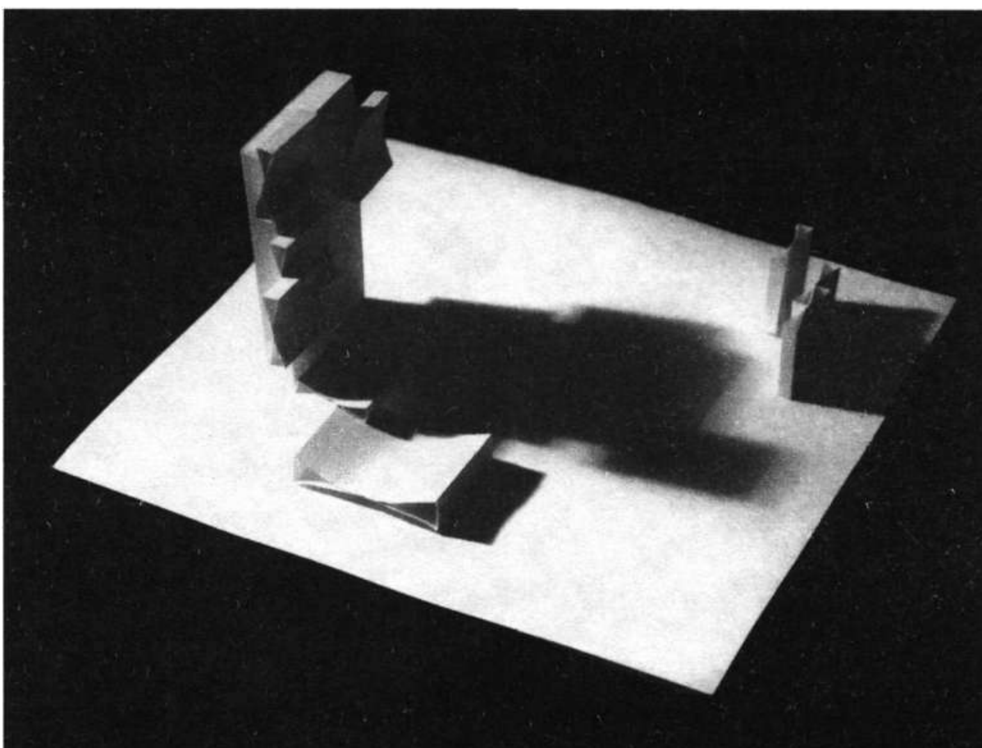
Поскольку здесь речь идет не о рабочих или потребительских функциях, а о функции художественно-композиционной выразительности и принципах ее формальной организации, то метрические характеристики (метрический масштаб) и степень сложности такого объемного тела должны определяться исключительно задачами образной выразительности и информативности специфики данного типа пространствен-

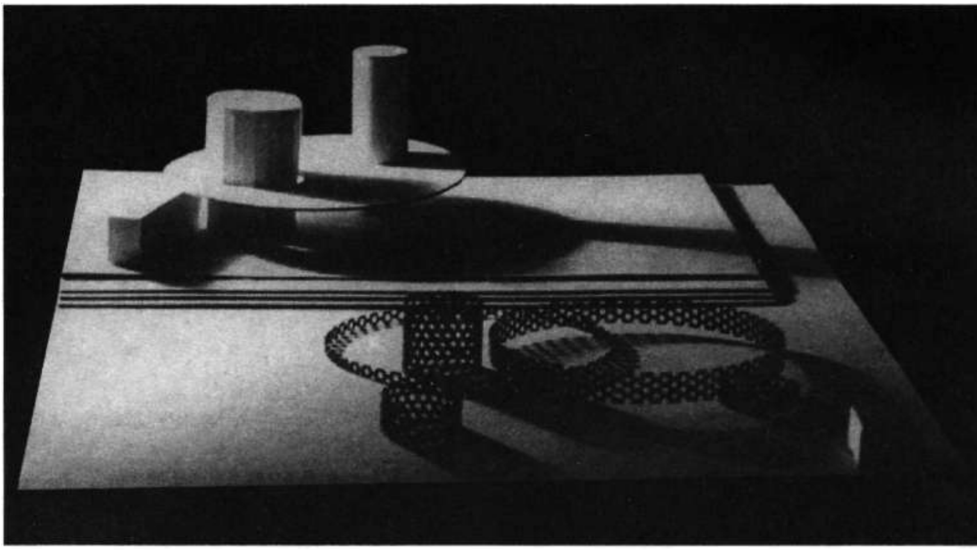
ности. Если в архитектурном пространстве ведущую роль играют художественно-композиционные отношения различных материальных форм, то в предметном пространстве начинают доминировать связи между структурными элементами внутри самой предметной формы. Эти структурные элементы, обладая разнообразными характеристиками (конфигуративными, объемными, пластическими, пропорциональными, масштабными, ритмическими, фактурными и т.д.), в своей совокупности и целостности должны обеспечить полноценную пространственность (в приведенном выше ее понимании) той поверхности-границы, которая органично связывала бы воображаемые внутренние и внешние процессы, т.е. процессы между структурными элементами, а также между общей их массой (объемом) и внешним пространственным полем. "Пластическая игра", или моделировка, этой поверхности-границы может строиться на основе взаимодействия различных мотивов: большое — малое, монолитное — составное, несущее — несомое, открытое — закрытое, непроницаемое — ажурное, симметрия — асимметрия, напряженное — расслабленное, жесткое —мягкое, приближение — удаление, притяжение — отталкивание, концентрация — рассеивание, уплотнение — разряжение, наступление — отступление и т.п. Все эти мотивы могут использоваться в различных сочетаниях и с различной степенью визуальной выраженности, от явного контраста до тонкого нюанса и даже полного тождества.

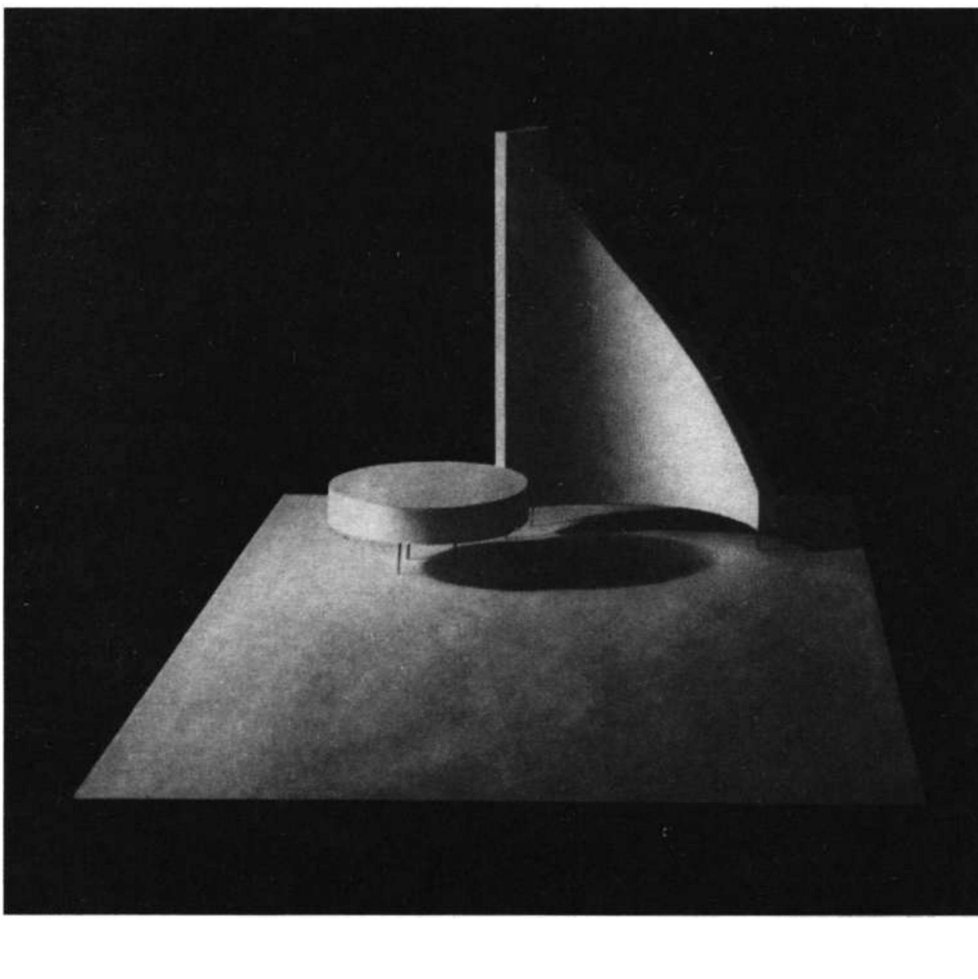
В архитектонической выразительности объемно-пространственной структуры предметного пространства активную роль должен играть деятельностный аспект его формообразования, который дает представление о характере процесса непосредственных, физических контактов (монипулятивно-орудийные действия) человека с данной предметной формой. Причем обширность зон таких контактов должна быть информативно достаточно значительной по отношению к общему объему предметного пространства. Поиск композиционного решения этой задачи может помимо графических средств эскизирования включать и работу с мягким материалом — пластилином или глиной — навыки, приобретенные на занятиях по курсу скульптуры и пластики.

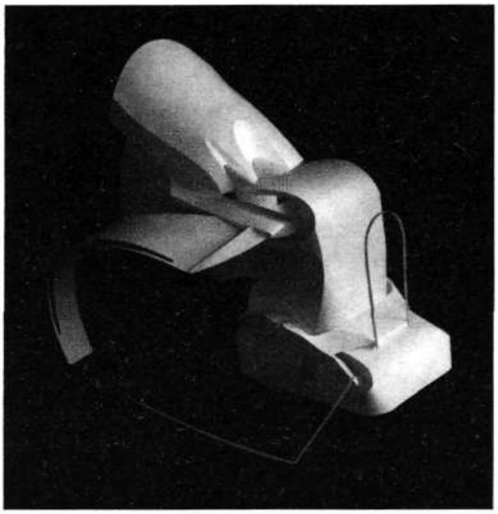
Организация архитектурного пространства

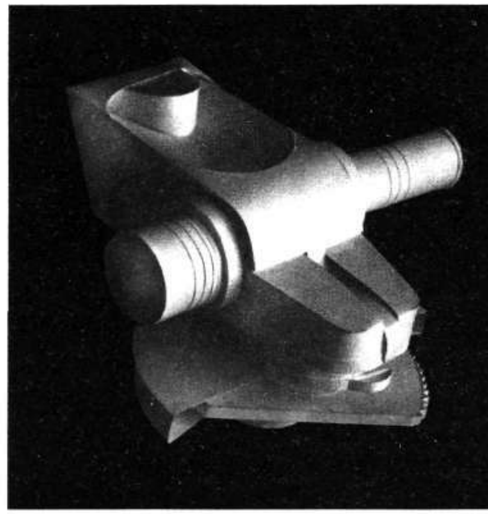


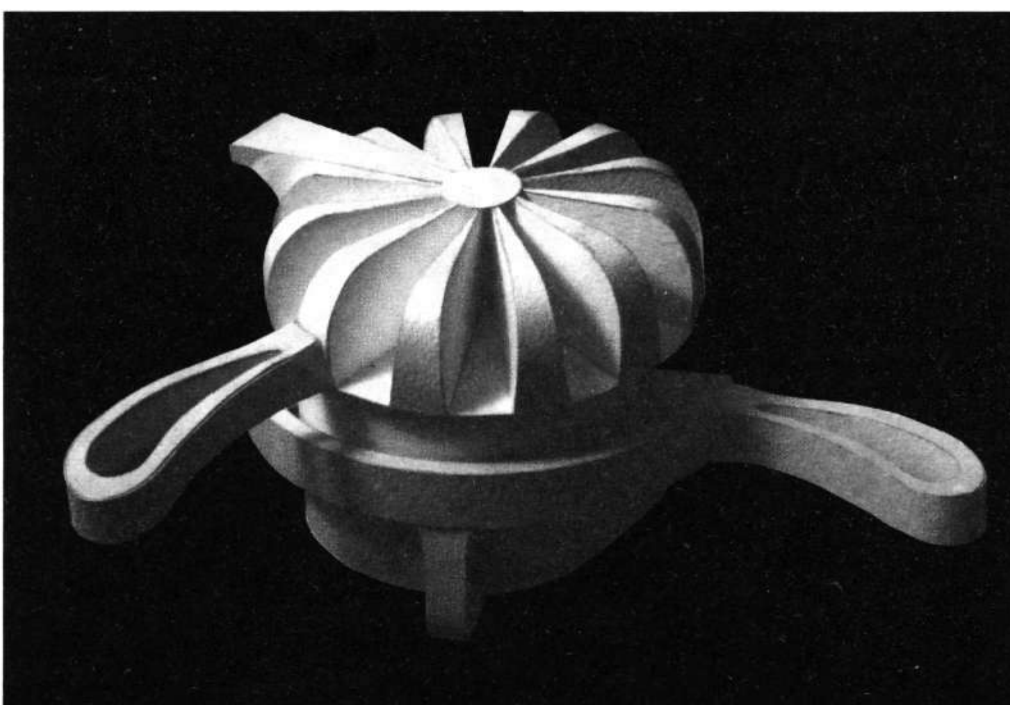


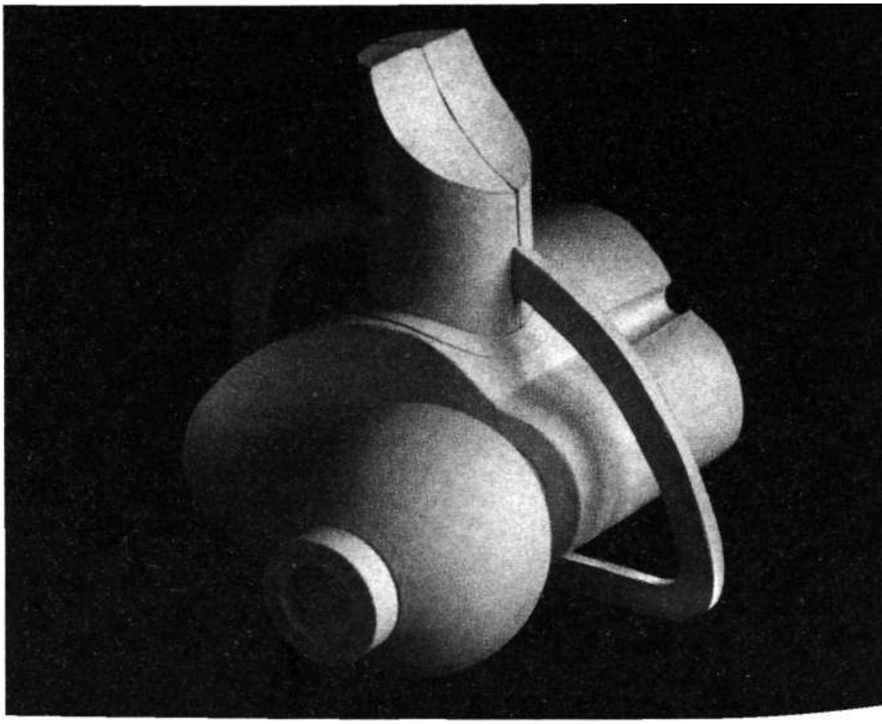


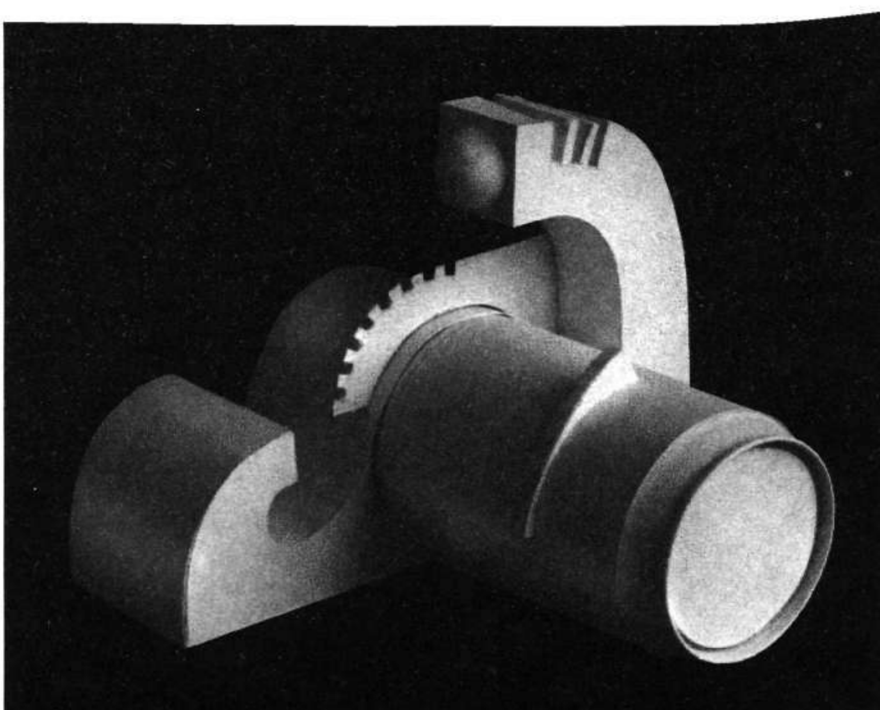


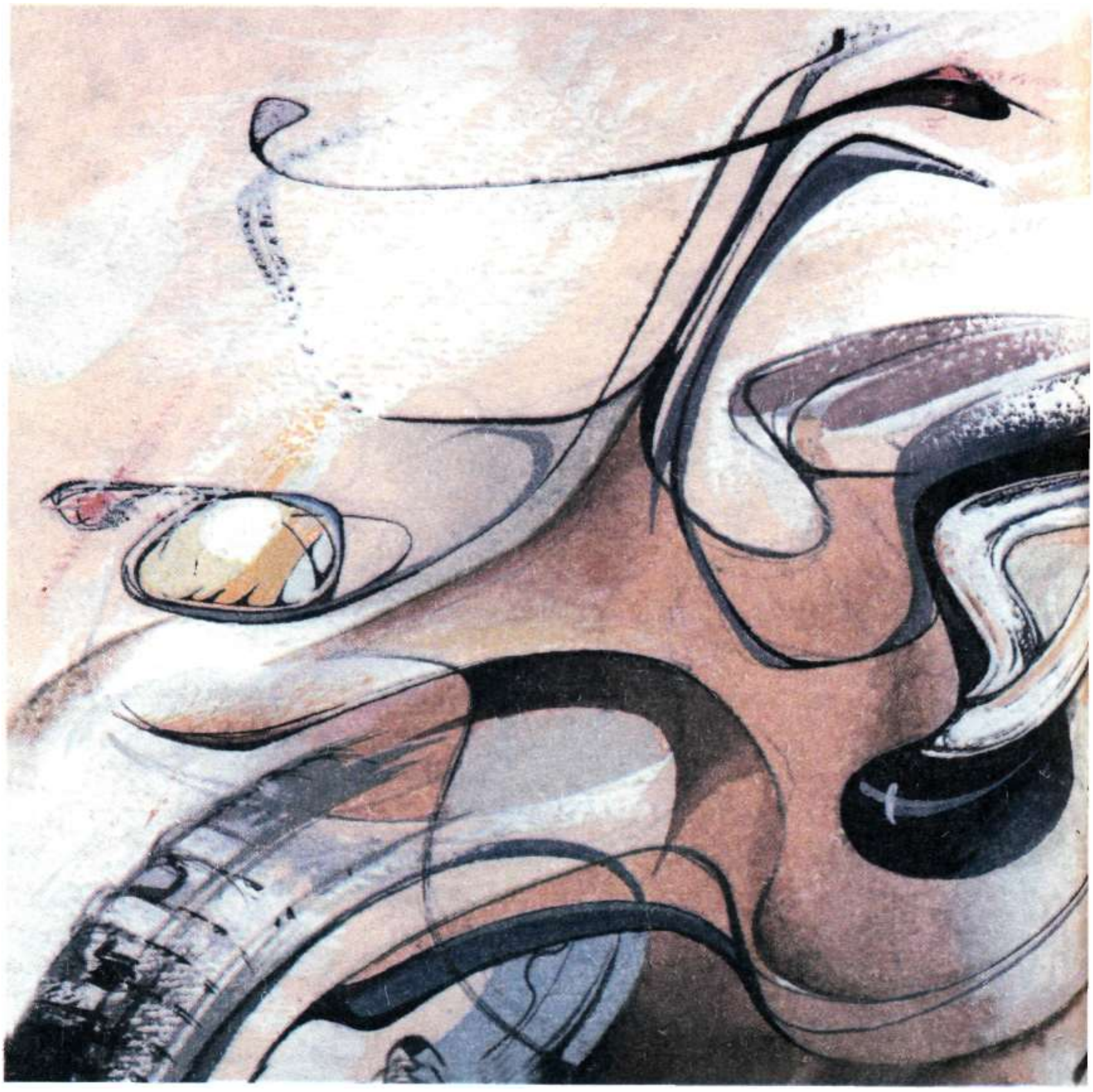




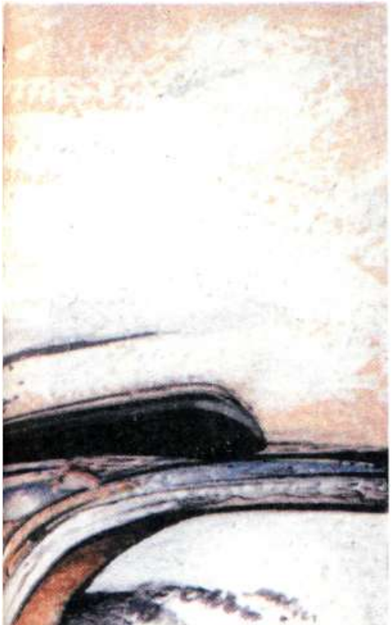








Тема 19 " Образ потребителя"



Методическая цель

Знакомство с принципами художественно-образного выражения индивидуальных особенностей типа потребителя в объемно-пространственных и композиционно-пластических характеристиках сложного технического объекта.

Учебная задача и содержание работы

На основании содержательного анализа индивидуальных особенностей различных групп (типов) потребителей сформировать комплекс требований (функциональных, эксплуатационных, материально-технических, эстетических и т.п.) к определенному классу объектов. Выбрать конкретного потребителя и с помощью художественно-композиционных средств выразить его индивидуально-личностные особенности в образно-пластической структуре объекта.

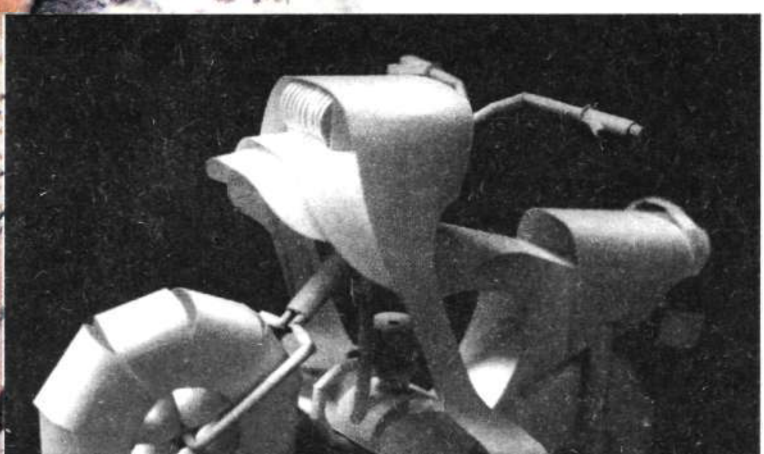
Общие требования

1. Для работы над заданием в качестве конкретных объектов используются средства авто-мото-велотранспорта

2. Анализ темы проводится каждым студентом индивидуально и начинается с рубрики "образ действия".

3. Поиск композиционного решения ведется в форме эскизных прорисовок в свободной графической технике.

4. Окончательное художественно-образное решение воплощается в виде объемно-пространственной композиции обобщенной структуры объекта.



Состав работы

1. Материалы анализа со схемой-матрицей и поисковыми эскизами.

2.0бъемно-пространственная композиция объекта, выполненная в макетном материале (бумага, картон, пенопласт, полистирол, дерево и т, п,) в масштабе 1:10.

Тема 19

Методические пояснения

Программа практического курса формальной композиции завершается темой, в которой понятие *"мера человека"* по своему методически формообразующему смыслу начинает играть ведущую роль в системной организации предметной формы. В процессе проработки данной темы должна наиболее отчетливо проявиться *конструктивно-творческая функция* категории меры в достижении *соразмерности* различных смысловых значений элементов предметного содержания в художественно-образном ее воплощении в конкретной предметной форме.

При выдаче задания необходимо самым тшательным образом разъяснить студентам *особенности функционального содержания* понятия меры человека в области художественно-композиционного формообразования. Без глубокого понимания этих особенностей студентам будет трудно не только успешно справиться с поставленной учебной задачей, но и эффективно использовать богатый формообразующий потенциал меры человека в их будущем профессиональном творчестве.

Как известно, в заданиях графического цикла, посвященных проработке категорий качественной и количественной меры на материале выразительных средств и принципов языка формальной композиции, мера человека включалась в композиционно-творческий процесс в виде *предельно обобщенных представлений* о законах и механизмах психологии художественного отражения действительности и принципах организации визуального восприятия человека. В этом качестве мера человека не выходила за пределы решения чисто формальных задач визуальной организации изобразительного материала и ее содержание ограничивалось общим определением композиции как визузльно целостного, художественно выразительного и эстетически значимого произведения.

Основная учебно-методическая цель при этом заключалась исключительно в освоении студентами наиболее общих, объективных закономерностей и принципов установления гармонии между качественной и количественной мерой выразительной активности самих средств формальной композиции (цвет, тон, конфигурация, пропорции, ритм, масса, фактура, величина и т.п.) как свойств любой визузльно воспринимаемой формы. Помимо этого, мера человека использовалась (и методически интерпретировалась) также и в качестве показателя реального уровня развития эстетического вкуса и общей художественной культуры самих студентов как создателей композиционных произведений и одновременно как непосредственных потребителей продуктов собственного творчества. В целом, на данном уровне решения учебно-воспитательных задач мера челавека функционировала как достаточно общий критерий оценки композиционности, художественности, гармоничности самих формально-композиционных произведений, соответствия различных сторон, принципов и свойств их внутреннего строения законам психологии визуального восприятий человека.

Далее, более детальное рассмотрение особенностей художественно-композиционной организации *различных классов искусственных систем* (исходя из специфики их внутреннего строения и принципов

функционирования в процессе взаимодействия с человеком) проводилось в специальных заданиях по художественно-образной выразительности физических свойств материала, различных видов технологий и конструктивных связей, принципов стилизации, комбинаторики, трансформации и тектоники в организации знаково-информационных, материально-вещественных и процессуальных систем, а также по формированию формальных и предметных образов на визуальной и понятийной основе. Во всех этих заданиях доминирующую роль играла художественно-композиционная выраженность специфически-конкретной качественной и количественной меры предметности, материальности, объемно-пространственной и пластической организованности, конструктивно-технической целесообразности и визуальной целостности строения предметной формы как ее соответствие понятию меры предмета вообще. Поэтому мера человека здесь хотя и сохраняет еще роль общего критерия эстетической оценки конкретных форм воплощениция меры предмета в творческих работах студентов, однако при этом само ее содержание начинает заметно утрачивать жесткий характер формальной нормативности и приобретает черты самостоятельного формообразующего фактора в соответствии с индивидуальными особенностями функциональной организации различного класса искусственных систем. Очевидно здесь проходит та граница (пускай пока что лишь чисто формальная), где общеэстетические критерии оценки художественно-композиционных произведений требуют определенных корректировок и дополнений в связи с тем, что за этой границей открывается "сфера влияния" технической эстетики с ее понятиями целесообразности, полезности, надежности, удобства, экономичности, безопасности и т.п.

Логика дальнейшего движения от общего к частному предполагает более решительный и последовательный переход от общеэстетического и формально-композиционного уровня функционирования меры человека к тем частным (операционально-деятельностным, конструктивно-творческим и, в конечном счете, художественно-проектным) формам ее проявления, которые активно влияют на процесс *индивидуализации образных характеристик* предметной формы и в которых само понятие человека наполняется вполне конкретным формообразующим смыслом. По сути дела, это должен быть переход на качественно новый уровень постановки и решения творческих задач, в частности — переход от всеобщности, абстрактности, нормативности, канонизированной красоты и формально-эстетической сгармонированности предметной формы к причинной обусловленности ее конкретных художественно-образных характеристик субъективными потребностями и духовными запросами реального человека, его мыслями и чувствами, образом жизни и деятельности, т.е. человека как. конкретной личности.

Принципиальная основа для такого перехода была заложена в методических пояснениях к последним заданиям объемно-пластического цикла, где была дана структурная схема основных уровней организации предметной формы и в соответствии с этими уровнями рассматривалась специфика смысловых значений элементов ее предметного содержания — материала, конструкции, функции и формы. Не случайно, в структурной схеме как вполне самостоятельные и содержательно развернутые были представлены, наряду с инженерно - техническим, художественно-композиционный и социально-культурный уровни организации предметной формы . Это говорит о том, что здесь появляется реальная ос-

нова для перехода от чисто формально-композиционного рассмотрения меры предмета (взятого в его сугубо изолированном виде как совокупность его внутренних качественно-количественных характеристик материально-технической морфологии) к активному включению в композиционно-творческий процесс комплекса тех внешне детерминирующих их факторов, которые непосредственно связаны с конкретно-индивидуализирующим влиянием меры человека на организацию предметной формы. Тем не менее, студенты должны ясно понимать, что этим была заложена только приниципиальная возможность такого перехода, однако для ее полноценной реализации в заданиях отсутствовали необходимые и достаточные условия. Ведь в них мера человека даже на социально-культурном уровне организациии предметнойй формы (будучи воплощенной в ее целостно-символическом значении) все еще играла роль только лишь общей нормативной основы для оценки художественно-образной выраженности качественной специфики предмета, степени его общей эстетической значимости. (Хотя при этом мера человека поднимается на более высокий уровень конкретизации общеэстетических норм и критериев оценки существенных свойств искусственных систем различной качественной природы).

Очевидный методический смысл и полноценный формообразующий статус мера человека приобретает только тогда, когда *вся полнота ее содержания* включается в смысловой состав функциональных значений элементов предметного содержания на всех уровнях организации предметной формы и выступает как основа художественно-образного выражения реального многообразия индивидуально-личностных отношений человека к предметному миру в целом. По сути дела, это уже не только формально-композиционный и не столько общеэстетический уровень функционирования меры человека, сколько непосредственно художественно-проектная форма ее творческого использования в качестве одного из существенных смыслообразуюших и формообразующих факторов в дизайн-деятельности в целом и в дизайн-проектировании в частности.

Включение личностно-смысловых аспектов в художественно-композиционную организацию предметной формы требует трансформации и взаимной координации всех остальных формообразующих факторов, установления такой формы их соразмерности, которая бы позволила наиболее полно и точно выразить индивидуально-личностный смысл и социально-культурное значение предметной формы с точки зрения ее художественно-образной, эстетической ценности. Более того, опредмечиваясь в процессе художественно-проектного творчества дизайнера, эти смыслы и значения должны воплотиться в целостной структуре объекта в виде образного отражения индивидуальных характеристик именно того реального человека-потребителя, которому непосредственно адресована данная предметная форма. Иными словами, эта как раз тот уровень композиционно-творческих задач, в результате решения которых существенные качества, свойства, потребности, способности и т.п. человека-потребителя должны органично включиться в содержание предмета и, оказывая решающее влияние на структуру его внутренней организации, найти оптимальное материально-техническое обеспечение и гармоничное художественно-композиционное выражение в визуально воспринимаемой форме предмета именно как *образ его потребителя*.

При объяснении этого материала важно показать студентам, что

широчайший диапазон *реального разнообразия* индивидуальных характеристик человеческой личности, полнота и степень их влияния на различные уровни организации предметной формы, а также разнообразие профессиональных спюсобов и средств их воплощения в конкретный образ предмета в совокупности образуют то *потенциальное пространство творческих поисков и решений* дизайнера, в котором любой предмет его профессиональной деятельности (будь то единичный объект или процесс, их комплекс или сложная система) обретает объективную почву для многообразных вариантов той степени его *образной индивидуализации,* в которой наиболее полно отражаются индивидуальные характеристики личности человека как типа потребителя.

Разумеется, полнота и степень конкретности включения меры человека в интегральный образ предмета возможны лишь в процессе реального проектного творчества дизайнера при разрешении вполне определенных проблемных ситуаций. Однако для того, чтобы студенты получили возможность приобрести первоначальный опыт установления соразмерности меры человека и меры предмета и таким образом ознакомиться с принципами индивидуализации образных характеристик сложной предметной формы на основе конкретизации содержания меры человека, они должны еше на уровне пропедевтики основ дизайна апробировать ее формообразующие возможности на конкретном примере учебного задания. Тем самым, они хотя бы в общих чертах ознакомятся с "контурами" упомянутого выше потенциального пространства поиска проектно-творческих идей и будут готовы осознанно действовать в этом пространстве при дальнейшем освоении материала специальных дисциплин.

На пропедевтическом уровне решения учебных задач (где сами формообразующие факторы осваиваются в виде системы методологических принципов организации различных классов искусственных систем) индивидуализация и конкретизация содержания меры человека могут осуществляться лишь на основе *общей типологии* человека-потребителя, на выделении его наиболее существенных свойств и качеств. Такая типология традиционно строится исходя из возрастных, половых, физических, психофизиологических, интеллектуальных, национальных, психологических, профессиональных, классовых, социально-экономических, культурно-исторических и других особенностей различных групп населения и каждого человека в отдельности как их непосредственного представителя.

Студенты должны ясно представлять, что в зависимости от состава, содержания и степени значимости (доминирования) упомянутых характеристик, в структуре каждой человеческой личности формируется система мировоззренческих представлений, материальных и духовных потребностей, способностей, целевых установок, ценностных ориентации, вкусовых предпочтений, поведенческих стереотипов, программ деятельности и т.д. Эта система в конечном счете определяет индивидуальный характер *субъективно-личностного отношения* человека к предметному содержанию любой искусственной системы, с которой он вступает в активное взаимодействие. Таким образом, совокупность всех этих характеристик составляет, с одной стороны, специфическую форму воплощенности меры человека (как идеала, как общего понятия) в структуре конкретной личности (отчего само понятие человека по существу есть всегда степенное понятие), а с другой, находя материальное воплощение и художественно-композиционное выражение в визу-

альной форме искусственной системы, определяет образную индивидуальность ее предметной формы. Здесь мера человека обретает конкретную форму опредмечивания, переходит из идеального существования в материальное, из возможного в действительное, из субъективной области проявлений в объективную.

Способность предметной формы нести в себе гуманистический смысл и социально-культурное содержание и активно проявлять благодаря этому в различных взаимодействиях с человеком свойства и качества, соответствующие его многообразным потребностям, как раз и составляет суть такой важной проектной категории в дизайне как *потребительская функция*. Именно благодаря ее содержательной выраженности в предметной форме человек формирует свое ценностное отношение к окружающему предметному миру как материальному отражению его собственной человеческой сущности. При взаимодействии (визуальном или операционально-деятельностном) с предметной формой человек мысленно, в своем воображении моделирует все многообразие ее рабочих и потребительских функций и на этом основании формирует целостный образ-представление о ее соответствии мере человека и мере предмета, а также и своей собственной мере. В связи с этим потребительская функция (в ее широком социально-культурном и духовно-практическом, а не только узком утилитарно-техническом понимании) приобретает статус одного из важнейших методологических принципов художественно-проектного творчества дизайнера. К тому же, именно благодаря активному включению понятия потребительской функции в процесс художественно-композиционного формообразования на уровне пропедевтики основ дизайна может быть обеспечен закономерный и последовательный переход от всеобщего и абстрактного содержания меры человека и меры предмета (и преимущественно формальных принципов установления их гармонии и соразмерности) к частному и более конкретному наполнению их индивидуализирующим художесственно-проектным содержанием и формообразующим смыслом. Только прочно усвоив весь изложенный выше материал студенты могут приступить к практической работе по теме "Образ потребителя".

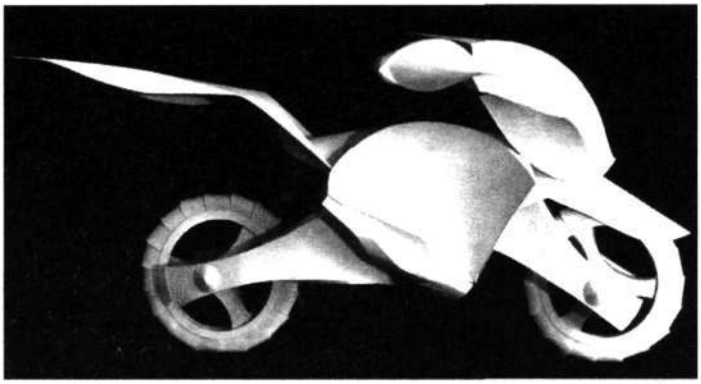
В соответствии с формулировкой задания студенты должны провести индивидуальную работу по анализу существенных свойств различных групп потребителей и сформировать "словесный портрет" того потребителя, образ которого они намерены выразить в форме конкретного предмета. В этом словесном портрете основное внимание следует обратить на характеристики, связанные с индивидуальными особенностями функционального взаимодействия человека с предметом, именно с ценностным к нему отношением как человеческой потребностью видеть в предмете собственное отражение, воплощение своих желаний, пристрастий, культурных стереотипов, образа действия и поведения, форм общения с окружающим миром. Это индивидуальный стиль человека (спортсмена, туриста, рабочего, студента, рокера, пижона, бизнесмена, благородной девицы и т.д.) в соответствии с которым он формирует свое предметное окружение, отдавая предпочтение его вполне определенным образным свойствам и качествам, не противоречащим его собственному "я". Используя различные комбинации и расставляя определенные акценты в приведенных выше типологических характеристиках человека-потребителя (возраст, пол, профессия и пр.) нужно сформировать его целостный образ.

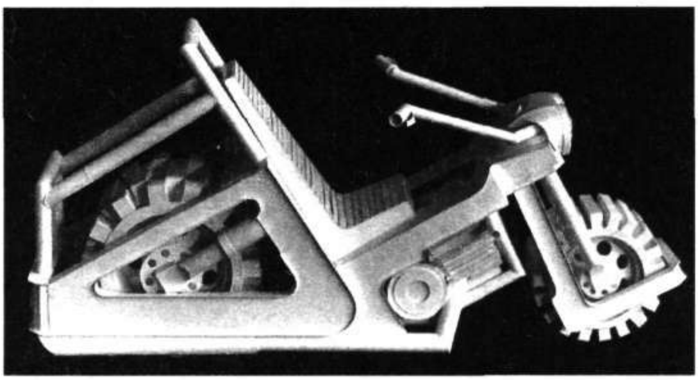
Методика дальнейшей работы над заданием (формулировка требо-

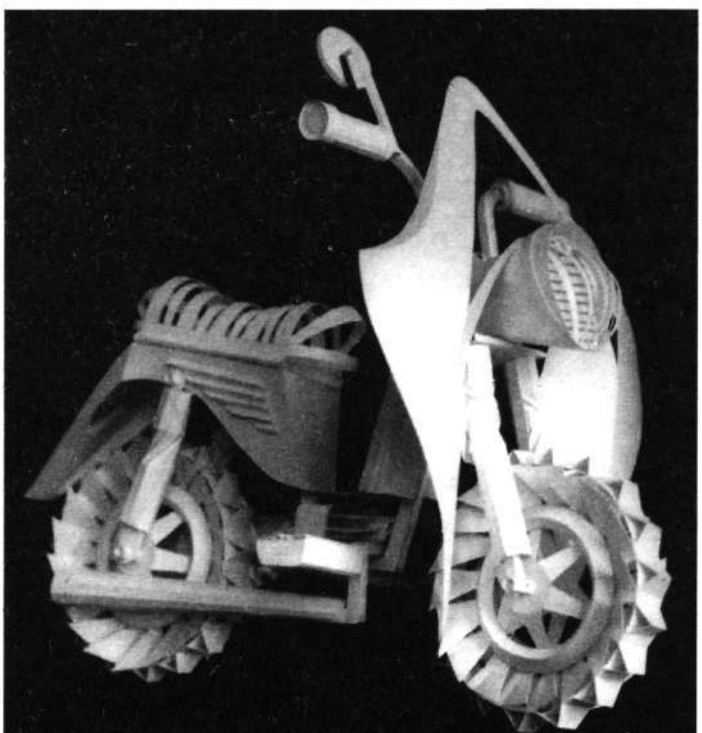
ваний, определение свойств, поиск аналогов по свойствам, выбор средств художественно-композиционной выразительности, формирование формального образа и т.д.) студентам хорошо знакома и остается практически прежней. Здесь особенно ощутимую помощь им окажет опыт работы по стилизации объекта по заданному свойству, формированию предметного образа на понятийной основе, а также навыки работы с различными видами композиционного пространства, типами пластики, применения архитектонического принципа выразительности в организации объемно-пространственной структуры объекта.

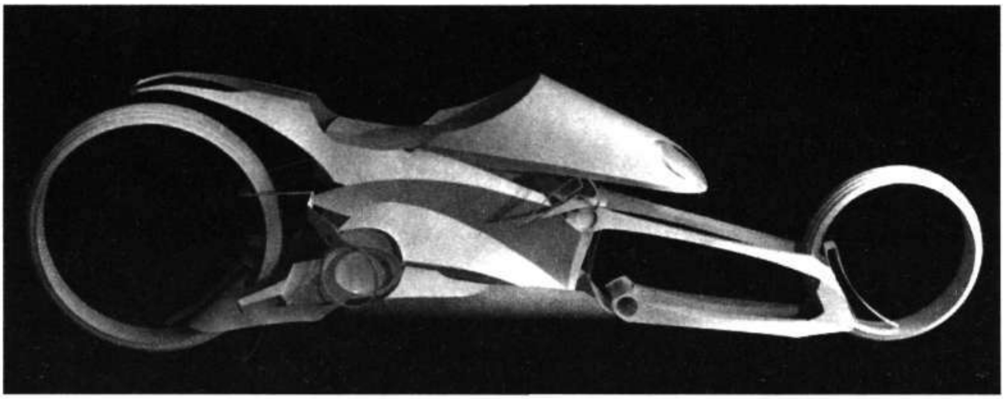
Сами объекты (автомобиль, мотоцикл, велосипед или их специальные модификации), их конструктивно-техническая структура и основные морфологические составляющие как правило хорошо знакомы каждому студенту-дизайнеру и поэтому не должны вызвать каких-либо серьезных затруднений в процессе анализа и практической проработки композиционных решений. Это тем более очевидно, поскольку методическая цель задания состоит не в проектной разработке реального объекта со всеми вытекающими отсюда жесткими требованиями (эксплуатационными, технологическими, эргономическими, производственно-экономическими и т.п.), а в его художественно-образной интерпретации, допускающей существенные отклонения от действующих стандартов, норм и прочих ограничений.' Причем, уже во время эскизных поисков композиционно-образного решения студентов следует ориентировать на свободное использование различных приемов объемно-пластического моделирования формы, на применение различных макетных материалов — бумаги, картона, пенопласта, дерева, полистирола, металла и т.п.

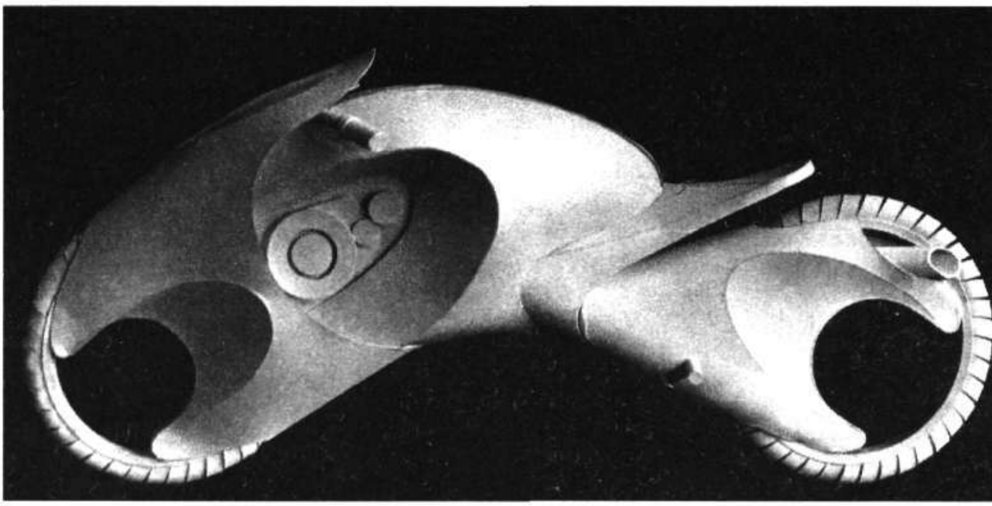
Учитывая, что настоящее задание является не только завершающим в практическом -курсе формальной композиции, но и тесно связано с иными дисциплинами пропедевтического цикла, от студентов следует требовать высокой профессиональной культуры и активного применения всех приобретенных к данному моменту знаний, навыков и умений.

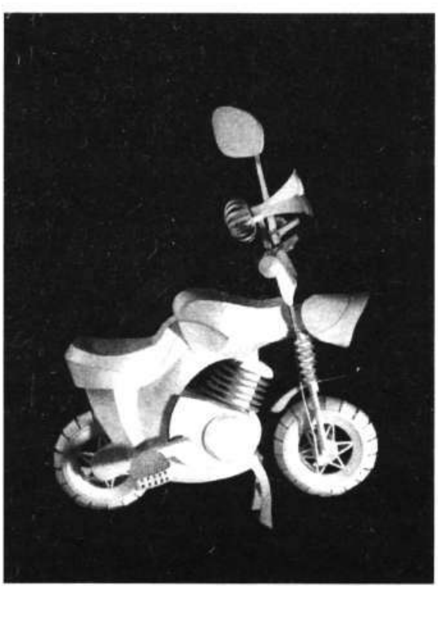


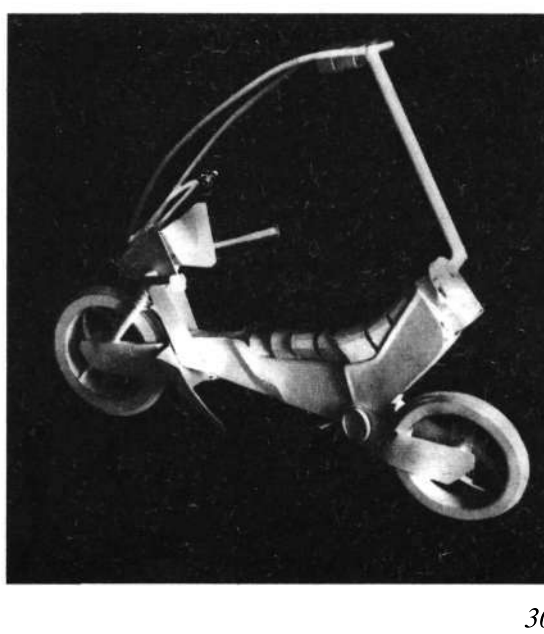












Послесловие

Реальный процесс художественно-композиционной подготовки профессионального дизайнера сложен, неоднозначен и поэтому ни одна программа, как бы детально и логически строго она ни была разработана, не в состоянии заранее предусмотреть и канонизировать все его индивидуальные особенности. В связи с этим от педагога, ведущего практический курс формальной композиции, требуется большая творческая отдача и методическая гибкость, чтобы адаптировать положенные в основу программы принципы к реальному уровню одаренности, подготовленности и личных интересов студентов, а также к конкретным условиям организации учебно-воспитательного процесса в вузе.

Однако, внося те или иные изменения в предметную тематику заданий, апробируя различные подходы к организации учебно-творческой работы студентов и ставя перед ними дополнительные требования, следует особенно внимательно следить за тем, чтобы не нарушилась логика структурно-функциональных связей между системой методологических принципов и средств художественно-композиционного формообразования, способами и этапами их освоения в учебном процессе и профессиональной методикой дизайн-деятельности в целом. Только при наличии между ними прочной логической и методической связи данный практический курс может эффективно функционировать как базовая модель общей структуры процесса профессионального творчества дизайнера и одновременно выступать в качестве творческого практикума, развивающего у студентов способность к самостоятельному художественно-проектному мышлению, его содержательной глубине и образной точности, свободному владению средствами формально-композиционной выразительности.

Для достижения этих целей в представленной программе используется целый комплекс специальных методических средств и приемов. Прежде всего это: принцип движения от общего к частному; работа по единой методической формуле "осознать — прочувствовать — выразить (организовать)", соответствующей объективным механизмам синтеза понятийно-логического и художественно-образного в проектно-творческом мышлении дизайнера; интеграция принципов научного, художественного и технического творчества в организации различных классов искусственных систем; проблемно-методологическая ориентация учебных заданий и системно-деятельностный подход к их выполнению; принцип поливариантности решения учебно-творческих задач; ключевая роль категории меры в систематизации законов, категорий, принципов и средств формальной композиции в методике их практического освоения и в развитии у студентов композиционного чувства меры, гармонии, целостности и соразмерности как основы творческой интуиции профессионального дизайнера. Логика структурно-функциональных связей всех этих моментов и должна, на наш взгляд, учитываться в первую очередь при критическом осмыслении материалов курса и поиске новых путей его совершенствования и практического использования.

Следует также учесть, что студенческие работы, используемые в качестве иллюстративного материала, служат здесь не в качестве эта-

лонных образцов для воспроизведения и подражания и, тем более, не в качестве иллюстраций тех или иных теоретических положений или методических требований самих по себе. Они не несут строгой нормативной функции. Это лишь наглядные примеры (то есть, "при - меры" как факты наличия конкретно предполагаемой меры) воплощения в произведении творческой индивидуальности автора, реальной меры именно его понимания, видения, чувствования и практического умения в области основ профессиональной грамоты. В этом также проявляется одна из особенностей курса как творческого практикума, для которого важно не механическое воспроизведение эталонов и формальная демонстрация законов, категорий, принципов и средств композиции, а их активное усвоение и творческое применение в процессе решения задач формирования дизайнера как творческой личности. С этих позиций и нужно критически оценивать достоинства и недостатки иллюстративного материала, видеть в нем отражение личности студента как творца, художника, мыслителя, используя при этом, разумеется, все те критерии, о которых говорилось в пояснениях к программным заданиям практического курса формальной композиции.

Рекомендуемая литература содержит достаточно полную информацию по всем принципиальным вопросам, которые рассматриваются в методических пояснениях к каждой теме и может быть использована в качестве исходной базы для аргументированного обоснования основных теоретических положений лекционного курса формальной композиции в целом.

Литература

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи. — М., 1940.

2. Андреев А.Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства: Методологические аспекты проблемы. — М., 1981.

3. Анохин П.К. Опережающее отражение действительности. — Вопросы философии, 1962, N0 7.

4. Араухо. Архитектурная композиция.

5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.

6. Баклагина В.Я., Чернышев О.В. Концепция Л.С. Выготского о единстве аффективных и интеллектуальных процессов как теоретико-методологическая основа формирования профессионального мышления дизайнера. — Науч. сб.: Психология. — Минск, 1990 —Вып. X: Психологические проблемы воспитания и обучения (в свете идей Л.С. Выготского).

7. Безмоздин Л.Н. Художественно-конструктивная деятельность человека. — Ташкент: ФАН, 1975.

8. Беспалов Б.И. Действие (психические механизмы визуального мышления). - М., 1984.

9. Божко Ю.Г. Основы архитектоники и комбинаторики формообразования. —Харьков, 1984.

10. Боумен У. Графическое представление информации. — М., 1971.

И. Вакс И.А., Катонин Л.С, Кудин П.А. Курс "Основы композиции". — Техническая эстетика, 1966, N0 12.

12. Ветров А.А. Семиотика и ее основные проблемы. — М., 1968.

13. Волков Н.Н. Композиция в живописи. — М., 1977.

14. Волкова Е.В. Композиция как эстетическая категория. — М., Вестник МГУ, 1969, No 6.

15. Восприятие и деятельность. Под ред. проф. А.Н. Леонтьева. —М.: МГУ, 1976.

16. Выготский Л.С. Мышление и речь. — М. — Л., 1934.

17. Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.

18. Габричевский А.Г. Пространство и масса в архитектуре. —Искусство, 1923, N0 1.

19. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. Ч. 1. - М., 1972.

20. Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов. — Л., 1974.

21. Ганзен В.А., Кудрин П.А., Ломов Б.Ф. О гармонии в композиции. — Техническая эстетика, 1969, No 4.

22. Герасименко И.Я. Проблемы технологического обеспечения художественно-конструкторского формообразования. — Техническая эстетика, 1982, N0 3.

23. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха: Проблемы современной архитектуры. - М., 1924.

24. Глазычев В. Функция — конструкция — форма. — Декоративное искусство СССР, 1965, No 4.

25. Гольдентрихт С.С. О природе эстетического творчества. — М., 1977.

26. Грановская Р.М., Березная И.Я., Григорьева А.Н. Восприятие и признаки формы. — М., 1981.

27. Гриб В.В. Проблема взаимосвязи образа и знака. — Минск, 1978.

28. Губанов Н.И. Чувственное отражение: Анализ проблем в свете современной науки. — М., 1986.

29. Дж. Брунер. Психология познания. — М., 1977.

30. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. — М., 1962.

31. Зеленов Л.А. Процесс эстетического отражения. — М., 1969.

32. Зинченко В.П., Вергилис Н.Ю. Формирование зрительного образа. - М., 1969.

33. Зинченко В.П. Движение глаз и формирование образа. — Вопросы психологии, 1958, No 5

34. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. — М., 1985.

35. Иконников А.В., Степанов Г.П. Основы архитектурной композиции. - М., 1971.

36. Казаринова В.И. Товароведу о красоте и композиции. — М., 1969.

37. Казин А.Л. Художественный образ и реальность: Опыт эстетико-искусствоведческого исследования. — Л., 1985.

38. Кандинский В.К. К реформе художественной школы. — М., 1923.

39. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. — Вопросы философии, 1967, N0 106.

40. Короленко Ц.П., Фролова Г.В. Чудо воображения: Воображение в норме и в патологии. — Новосибирск, 1975.

41. Коршунов А.М. Отражение, деятельность, познание. — М., 1979.

42. Кракиновская В.Д. Объемно-пространственная композиция: Вводный курс основ художественного конструирования. Упражнения. Учеб. пособие. — М.: МВХПУ (б. Строгановское), 1979.

43. Кринский В.Ф., Ламцов И.В., Туркус М.А. Элементы архитектурно-пространственной композиции. — М., 1968.

44. Кринский В. Опыт обучения композиции. — В сб.: Архитектурная композиция. — М., 1970.

45. Кузьмин В.П. Категория меры в марксистской диалектике. — М., 1966.

46. Лейзеров Н.Л. Образность в искусстве. — М., 1974.

47. Леонтьев А.Н. Деятельность, сознание, личность. — М., 1975.

48. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. — М., 1927.

49. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.

50. Ляхов В., Шехов В. За творческое изучение композиции. —Техническая эстетика, 1965, No 11.

51. Макаров К. О художественной форме в дизайне. — в сб.: Эстетика и производство. — М.: МГУ, 1969.

52. Мантатов В.В. Образ, знак, условность. — М., 1980.

53. Маркрон В.Ф. Конструкция, тектоника, образ: ВНИИТЭ. Серия: Техническая эстетика, вып. 20. — М., 1980.

54. Мастера архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. Под общ. ред. А.В. Иконникова, И.Л. Маца, Г.М. Орлова. - М., 1972.

55. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 томах. — М., 1965-1970.

56. Мещеряков В.Т. Гармония и гармоническое развитие. — Л., 1976.

57. Минервин Г.Б. Архитектоника промышленных форм. — М.: ВНИИТЭ, 1970, вып. 1; 1974, вып. 2.

58. Михайлова А. О художественной условности. — М., 1970.

59. Норенков СВ. Архитектоническое искусство. — Нижний Новгород, 1991.

60. Очерки теории архитектурной композиции. — М., 1960.
61. Пажитнов Н. Творческое наследие Баухауза (1919-1933). —Декоративное искусство СССР, 1962, No 7, 8.
62. Петрущик В.Я., Чернышев О.В. Стратегия повышения качества подготовки специалистов-дизайнеров. — В сб.: Проблемы современного дизайна и художественно-конструкторское образование. — Минск: БГТХИ, 1974.
63. Пономарев Я.А. Психология творчества. — М., 1976.
64. Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. — М., 1965.
65. Проблема знака и значения. — М.: МГУ, 1969.
66. Проблемы формализации средств художественной выразительности: стиль, фирменный стиль, стайлинг, мода. — В кн.: Материалы конференций, семинаров, совещаний ВНИИТЭ. — М.: ВНИИТЭ, 1980.
67. Пространство в формировании структуры и образа предметной среды: ВНИИТЭ. Серия: Техническая эстетика, вып. 40. — М., 1983.
68. Психология процессов художественного творчества. — Л., 1980.
69. Пузиков П.Д. Анализ и синтез — от мысли к вещи. — Минск, 1969.
70. Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. — М., 1968.
71. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. — М., 1978.
72. Розенблюм Е.А. Курс основ композиции. — Декоративное искусство СССР, 1966, No 9, 10.
73. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне: Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. — М., 1974.
74. Русакова С.Г. Архитектоника и композиция. — Томск, 1928.
75. Сапаров М.А. Художественное произведение как структура. — В кн.: Содружество наук и тайны творчества. — М., 1968.
76. Сидоренко В.Ф. К проблематике композиции в художественном конструировании. — Техническая эстетика, 1976, No 11.
77. Славин А.В. Наглядный образ в структуре познания. — М., 1971.
78. Смирнов Г.А. Основы формальной теории целостности. Ч. 1. — В сб.: Системные исследования. Ежегодник 1976. — М., 1980.
79. Содружество наук и тайны творчества. — М., 1968.
80. Сомов Ю.С. Композиция в технике. — М., 1977.
81. Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. — М., 1984.
82. Стефан Васильев. Теория отражения и художественное творчество. — Пер. с болг. О.И. Попова. — М., 1970.
83. Столин В.В. Исследования порождения зрительного пространственного образа. — В сб.: Восприятие и деятельность. Под ред. А.Н. Леонтьева. — М.: МГУ, 1976.
84. Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. — М., 1972.
85. Тюхин В.С. О природе образа: Психическое отражение в свете идей кибернетики. — М., 1963.
86. Стронцева И. О роли эстетического восприятия в художественном проектировании. — В сб.: Эстетика и производство. — М.: МГУ, 1969.

87. Структура и смысл: Формальные методы анализа в современной науке. — Киев: Наукова думка, 1980.
88. Уваров Л.В. Образ, символ, знак. — Минск, 1967.
89. Успенский Б. Поэтика композиции. — М., 1970.
90. Фаворский В.А. О композиции. — Искусство, 1933, No 1, 2.
91. Фаворский В.А. Содержание формы. — Декоративное искусство СССР, 1965, N0 1.
92. Филипьев Ю.А. Сигналы эстетической информации. — М., 1971.
93. Федоров М.В., Короев Ю.И. Объемно-пространственная композиция в проекте и в натуре. — М., 1961.
94. Хан-Магомедов СО. В. Кандинский о восприятии и воздействии средств художественной выразительности. — В сб.: Проблема образного мышления в дизайне. Тр. ВНИИТЭ. — М., 1978, Сер.: Техническая эстетика, вып. 17.
95. Хрестоматия по ощущению и восприятию. Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтера и М.Б. Михалевской. — М.: МГУ, 1975.
96. Художественно-конструкторское образование: Пропедевтический курс. - М.: ВНИИТЭ, 1970, вып. 2.
97. Чернихов Я. Конструкция архитектурных и машинных форм. Л., 1931.
98. Чернышев О.В. Некоторые особенности дизайн-деятельности и подготовка кадров. — В сб.: Художественно-конструкторское образование. Тр. ВНИИТЭ. — М., 1977, Сер.: Техническая эстетика, вып. 13.
99. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. — М., 1973.
100. Шингаров Г.Х. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. — М., 1974.
101. Шрейдер Ю.А. Логика знаковых систем (элементы семиотики). — М.: Знание, 1974.
102. Щудря Э.П. Художественное предвосхищение будущего. — Киев: Наукова думка, 1978.
103. Юдин Э.Г. Системный подход и принцип деятельности. — М., 1978.

Учебное издание

Чернышев О. В.

ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Творческий практикум

Ответственный за выпуск *Ю. Г. Хацкевич*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 20.04.98. Формат 70x100 $^1/_{16}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 25,16. Тираж 3000 экз. Заказ 3780.

ООО «Харвест». Лицензия ЛВ № 32 от 27.08.97.220013, Минск, ул. Я. Коласа, 35-303.

Минская фабрика цветной печати. 220024, Минск, ул. Корженевского, 20.

О. В. Чернышев

Формальная Композиция

